

DE SCHOUW

EWIJD AA ... ULTU ... LE LEVE ... IN NE ... RLAN



DE SCHOUW

GEWIJD AAN HET KULTUREELE LEVEN IN NEDERLAND

ORGAAN VAN DE NEDERLANDSCHE KULTUURKAMER

Waarnemend Hoofdredacteur: Dr J. VAN HAM
Redactiesecretaris: A. B. ROELS
Graphische verzorging van W. F. DUPONT
Adm.: Uitgeverij „De Schouw", 's Gravenhage, J. P. Coenstraat 26, Telef. 771066, Giro 446173

Bijdragen, brieven en boeken ter bespreking zende men aan den redactiesecretaris, J. P. Coenstraat 26, 's Gravenhage.

Abonnementsprijs f 15.— per jaar; voor leden van de Kultuurkamer f 10.— per jaar; voor buitenland f 17.50; losse nummers f 1.50 per nummer

INHOUD

PLATEN

DE VIGNETTEN IN DIT NUMMER ZIJN VAN G. W. DIJSSELHOF EN OVERGENOMEN UIT JAN VETH: KUNST EN SAMENLEVING.

JHR MR S. M. S. DE RANITZ

DE TOTALE OORLOG EN DE KULTUURWERKER

In de laatste weken heeft men het ons wel heel duidelijk gemaakt: alle krachten van Europa moeten worden ingezet om het bolsjewisme te vernietigen. Voor dit doel moet alles wijken. Hier staat de toekomst van de Europeesche kultuur op het spel. Hier wordt een strijd gestreden op leven of dood; zijn of niet-zijn; kultuur of barbarisme.

Men zou van alle kultuurwerkers in de eerste plaats mogen verwachten, dat zij de noodzaak van een totalen oorlog beseffen. Zij moeten beseffen, dat elk persoonlijk belang voor de ééne groote doelstelling moet wijken. Het jodendom in Rusland heeft ongekende massa's Aziaten dienstbaar gemaakt aan zijn doelstellingen; een lawine van menschelijke robots raast tegen het front van de verdedigers van onze kultuur. In Rusland heerscht een totale oorlog, waarvan wij ons geen voorstelling kunnen vormen. Menschen worden gebruikt als machines; menschenlevens worden minder gewaardeerd dan het kleinste machineonderdeel.

Russische methodes kunnen niet overgenomen worden, omdat zij strijden met onze hoogste gevoelens. Wij wenschen in Europa een gesloten gemeenschap van soldaten en arbeiders, doch niet een opeenhooping van menschelijke machines.

Nu zijn er twee dingen, welke in het bijzonder de aandacht van kultuurwerkers verdienen. Rijksminister Dr Goebbels verklaarde, dat de Duitsche regeering alles in het werk zal stellen om aan het arbeidende volk de noodige geestelijke ontspanning te verschaffen. Theaters, bioscopen en concertzalen blijven in bedrijf. Ook deze geestelijke dingen zijn „kriegswichtig".

Dit verwondert ons niet. Deze strijd gaat om de handhaving van onze kultuur. Van onze volksgemeenschap is de kultuur een wezenlijk element. Dit element is niet weg te denken, ook niet in oorlogstijd. Soldaten moeten ook kultureel voedsel verkrijgen. De tentoonstelling „Kunst der Front", welke in het Rijksmuseum plaats vond, vormt een indrukwekkend monument van hetgeen de Duitsche soldaat in oorlogstijd op kultureel gebied presteert. In het Oosten en in het Westen werden talrijke nieuwe theaters gesticht, welke de Duitsche theaterkultuur in de bezette gebieden brengen. Groote muziekfeesten vonden nog in vollen oorlogstijd plaats. De oorlog heeft ook aanleiding gegeven tot opmerkelijke uitingen op het gebied van de letterkunde. Natuurlijk zal de totale oorlog ook op kultureel gebied zijn invloed doen gelden. Doch de kultuur is en blijft een niet weg te denken element van onze Germaansche levensruimte.

Dat het bolsjewisme elke kultureele uiting vernietigt, weet iedereen. Zij, die dit feit niet zien, doen aan struisvogelpolitiek. Ook het Amerikanisme belet op den duur elke eerlijke kultureele uiting, omdat het een volkomen onvruchtbaren voedingsbodem oplevert. Het is eenvoudig ondenkbaar, dat bij de verdedigers van de democratische beschaving onder een volk van soldaten het kunstleven bloeit, grootsche muziek- en theateruitingen worden bevorderd, een sterke kultuuruitwisseling plaatsvindt. Hoogstens brengt men een internationale erotisch-getinte kitsch.

Kunstenaars en kultuurwerkers, die dit niet willen inzien, scharen zich uit louter koppig individualisme in de rijen van hun eigen doodsvijanden.

Het tweede merkwaardige feit, waarop niet voldoende de nadruk kan gelegd worden, is, dat in vollen oorlogstijd de volksgemeenschap begint voor haar kunstenaars en kultuurwerkers te zorgen. De nieuwe beroepsstandsorganisatie wordt opgebouwd en werkt reeds praktisch. Een perspublicatie naar aanleiding van het vervroegde sluitingsuur van café's en amusementsbedrijven in eenige plaatsen van ons land, waaruit bleek, dat in het kader van de Nederlandsche Kultuurkamer de belanghebbende groepen tot overeenstemming zijn geraakt omtrent de uitbetaling van de gage's aan musici en kleinkunstartisten, die 's avonds niet konden optreden, teekent de ontwikkeling. Al is het stadium van moeizamen opbouw van de Kultuurkamer niet voorbij, toch treedt zij reeds waakzaam op, wanneer tot haar behoorende groepen in moeilijkheden dreigen te geraken.

Deze ontwikkeling gaat voort in vollen oorlogstijd in een

land, waar kunst en kultuur door de vertegenwoordigers der gemeenschap hoogstens werden beschouwd als liefhebberij van privé-personen en als welkome prooi voor den fiscus. In de nieuwe orde worden kunstenaars en kultuurwerkers beschouwd als uiterst belangrijke werkers ten behoeve van de volksgemeenschap. Soms is hun arbeid „kriegswichtig".

Ik heb brieven gelezen van kunstenaars, die trachten te motiveeren, waarom zij nog niet actief aan de nieuwe beroepsstandsorganisatie willen meedoen. Deze kunstenaars missen veelal elke binding aan de volksgemeenschap. Zij leven als individualisten in een klein kringetje van andere geestelijk bandeloozen. Zij treden op in house-parties voor een publiek, dat evenzeer geblinddoekt is, omdat zij niet wenschen toe te treden tot een organisatie, die voor de eerste maal het werkelijk heil van den kunstenaar beoogt.

Deze kunstenaars zijn blind voor de geboorte van een nieuwen tijd. Hun lot is niet belangwekkend.

Andere treden toe en aanvaarden dankbaar het gebodene. Er zijn er echter, die hun gilde, hun vakgroep als wereldje op zichzelf beschouwen. Zij begrijpen de gemeenschap van kunstenaars; zij begrijpen nog niet, dat het belang der geheele gemeenschap voor moet gaan boven eigen groepsbelang. Er zijn kunstnijveren, die niet beseffen, dat zij geen materiaal kunnen verkrijgen, omdat de oorlogsvoering primair is. Er zijn kultureele werkers, die niet beseffen, dat hun lijfblad, hetwelk slechts de belangstelling kan hebben van een kleinen kring, niet kan voortbestaan ten gevolge van een nijpende papierschaarschte. Er zijn kunstenaars, die niet beseffen, dat het zoo overbelaste politieapparaat zich niet kan inlaten met een intensieve kitschbestrijding. Deze menschen zien slechts hun eigen kring. Voor hen zal de totale oorlog nog de noodige lessen brengen.

Rijksminister Dr Goebbels heeft verklaard: „Was dem Volke dient, was seine Kampf- und Arbeitskraft erhält, stählt und vermehrt, das ist gut und kriegswichtig. Das Gegenteil ist *abzuschaffen*. Ich habe deshalb als Ausgleich gegen die eben geschilderten Massnahmen angeordnet, dass die geistigen und seelischen Erholungsstätten des Volkes nicht vermindert, sondern vermehrt werden." De kultureele uitingen dienen evenzeer het ééne groote doel: de eindoverwinning zoo spoedig mogelijk te behalen. Andere volken zouden eenvoudig kultureele uitingen stopzetten. Voor het Duitsche volk en voor de andere Germaansche volkeren zijn kultureele uitingen noodzakelijk. Zij worden georganiseerd, niet ten behoeve van een kleine kliek, doch voor de gemeenschap van soldaten en arbeiders. Ook Nederlandsche kultuurwerkers behooren dit te verstaan.

RSHEW

WINTER '41—'42

De sneeuw ligt breed. Beschuttend zacht
Spreidt zij haar wollig witte vacht
Over het puin der stad
En in den wolkenvollen nacht
— Op troostelooze doodenwacht —
Staan muren, naakt en nat,
Als weenden ze over Stalin's macht,
Die zonder zin vernieling bracht
Aan eigen volk. Doch hun stomme smart
is in verstilde kegels ijs verstard.

Maar door de straten jaagt het leven:
daar wordt de droeve dood verdreven
Door jonge energie;
Daar dreunt de tred en doet de aarde beven,
Daar zingt de motor bij zijn voorwaartsstreven
Zijn sterke melodie.
Van het station hoort men een ver gefluit
En zelfs het rap geratel van de wielen;
En ieder kent — als dank voor hen die vielen —
Het eenig woord, dat waarde heeft: Vooruit!

Mr JAN RUDOLF HOMMES
ᛋᛋ Kriegsberichter.

MR E. OTTO

EUROPEESCHE BESCHAVING GERMAANSCHE KULTUUR

Tijden van revolutie brengen nieuwe ideeën, nieuwe begrippen en nieuwe woorden. De oude terminologie blijkt niet meer te passen op de nieuw ontstane begrippen en een nieuwe terminologie is nog niet tot voldoende ontwikkeling gekomen om zich op zoodanige wijze uit te kunnen drukken, dat misverstanden worden vermeden. Hieruit is, naast andere oorzaken, te verklaren dat goedwillende tegenstanders elkaar niet kunnen begrijpen, ja dat zelfs de aanhangers van de doorbrekende wereldbeschouwing elkander misverstaan omdat de door hen gebruikte woorden voor den één een geheel andere waarde en beteekenis hebben als voor den ander.

Dit is niet alleen het geval met politieke, sociale of economische termen, maar wellicht in nog sterker mate met termen en begrippen van ruimer, van algemeener aard.

„Jede grosze Revolution ist der Entscheidungskampf zweier gegensätzlichen Wertlehren, wobei Wert und Wertungen nicht etwa nur die „nützlichen Dinge" des Lebens, sondern den Sinn des Lebens in allen seinen Erscheinungsformen zu erfassen suchen ...... Die junge revolutionäre Bewegung versucht dem anderen, noch im Glauben an die alten Wertungen beharrenden Teil des Volkes die neuen Wertungen aufzudrängen", aldus omschrijft Werner Schlegel in een in 1934 verschenen werkje „Dichter auf dem Scheiter-haufen" de beteekenis eener ware revolutie. Om echter dit „Aufdrängen der neuen Wertungen" mogelijk te maken is het beslist noodzakelijk te komen tot het opbouwen van een nieuwe terminologie, tot nauwkeurige begripsomlijning, tot afgrenzing en afpaling van de beteekenis van termen en de daarin besloten begrippen.

Een dergelijke verwarring doet zich voor bij het gebruik van het woord „kultuur". Het is daarom van het grootste belang om zich te bezinnen over den inhoud, de ware beteekenis van dit woord, om door te dringen tot het begrip dat er achter of liever er in ligt verscholen. Zooals zoo vaak het geval is kan men het beste deze beteekenis benaderen door het te stellen naast of zoo noodig tegenover een ander begrip. En wanneer wij dan zoeken naar een term die als waardebepaling kan dienen, waaraan wij als het ware het begrip kultuur kunnen toetsen, dan dringt zich als vanzelf het begrip „beschaving" aan ons op.

In de achter ons liggende humanistisch-democratische periode zijn de woorden beschaving en kultuur nagenoeg identiek. Beide termen worden door elkaar gebruikt en hebben een vaag, weinig omlijnd begrip als inhoud. Kultuur is voor den vertegenwoordiger van deze periode dat wat den beschaafden mensch onderscheidt van den „barbaar", den „kultuurloozen", de dicht bij de natuur levende onbeschaafde volkeren en personen. De theorie van de geschiedenis van Meinicke komt niet voor niets tot een tegenstelling van kultuur en natuur, wat in den grond genomen eigenlijk tot een tegenstelling tusschen beschaving en geweld wordt gemaakt. En voor Huizinga, wellicht de meest vooraanstaande vertegenwoordiger in Nederland van de voorbijgegane periode, is het begrip kultuur eveneens identiek met beschaving en te beschouwen als de geesteshouding van den verfijnden mensch, den „homo ludens". Deze opvatting van kultuur en beschaving als spel, als resultaat van opvoeding en ontwikkeling kan in het nieuwe revolutionaire tijdperk, dat wij zijn ingetreden, niet langer stand houden. Wij dienen ons te bezinnen wat wij met het woord kultuur willen omschrijven en komen dan als vanzelf tot een scherpe tegenstelling met beschaving.



Beschaving is, zooals het woord zelve reeds aanduidt een oppervlakkige bewerking, een wegwerken van een, als storend beschouwde, ruwheid van het oppervlak, een pasklaar maken van ongelijke grootheden aan van te voren vastgestelde, algemeen geldende normen. Beschaving is het Procustusbed van den universeelen mensch. In dezen zin kan eigenlijk niet gesproken worden van de beschaving van een bepaald volk. Het beschavingspeil van b.v. Nederland kan dan slechts gemeten worden aan de beschaving der individueele Nederlanders en wordt gevonden als het gemiddelde van den beschavingstoestand van de verschillende individuen. Als waardemeter voor het beschavingspeil wordt dan nog veelal gebruik gemaakt van oneigen normen, van uit den vreemde tot ons gekomen begrippen. Zoo gold in Nederland langen tijd als waardebepaling de Fransche „civilisation" een specifiek romaansche, volkomen door het staatsche denken bepaalde, verbijzondering van het algemeene begrip beschaving, terwijl in lateren tijd het ideaal van den „gentleman" meer naar voren is gekomen.

Kultuur daarentegen is voor ons een geheel ander begrip, van veel dieper beteekenis. Kultuur is radicaal, d.w.z. voortkomende uit den wortel (radix) van ons zijn, uit het diepste wezen van ons bestaan. Kultuur is niet het gladde oppervlak van het geschaafde hout, doch het levenssap, dat,

vaak onder de ruwe schors, uit de aarde wordt opgezogen om tot in de uiterste twijgen en bladeren van den boom door te dringen. Kultuur is geen tegenstelling tot natuur, doch een uit het natuurlijke ontspruitende levensfunctie. En aangezien het individu slechts denkbaar is als onderdeel van zijn volk en het wezen van den enkeling door ras en volk wordt bepaald, is kultuur ook slechts denkbaar in nauwen samenhang met het bestaan van het volk. Het is m.i. dan ook volkomen juist, dat Dr Bartling in zijn beschouwing, voorkomende in het vorige nummer van „De Schouw", kultuur omschrijft als de „eenheid der scheppende krachten eener gemeenschap". Dit is iets geheel anders dan het gemiddelde van den individueelen beschavingstoestand, van een aantal in min of meer toevallige combinatie tezamen levende personen. Deze eenheid van krachten gaat veelal verre uit boven de scheppingskracht van den enkeling, doch is veelmeer de som van alle creatieve krachten van een gemeenschap, van een volk of een ras. Eerst als wij kultuur zoo beschouwen is het een factor van beteekenis in het leven der volken.



Kultuur is dan ook geenszins een aangelegenheid alleen voor verfijnde, welopgevoede menschen. Zij is een zaak van het geheele volk in al zijn geledingen. En een werkelijk volksche kultuur draagt daarvan de kenmerken. Volksche kultuur is strijdvaardig en verzoenend, ruw en verfijnd, luidruchtig en verstild. Zij is aanwezig in alle gebieden des levens en vertoeft niet alleen in de stille werkkamer van den kultuurschepper. Volksche kultuur wordt gevonden in den arbeid van den boer en in het zwoegende leven van den arbeider. Kultuur is het denken van het volk.

Een der krachtigste eigenschappen van ware kultuur is het streven naar zelfhandhaving. Zij verzet zich tegen nivelleering, tegen gelijkmaking, tegen beschaving. Zij leeft uit haar eigen diepe gronden en het is voor haar levensnoodzaak om daarvan niet te worden afgesneden. Een onverbiddelijken strijd dient zij daarom te voeren tegen alle invloeden, welke haar dreigen te overwoekeren en verstikken, of haar verbindingen met het volksbestaan willen afsnoeren. Niet alleen de scheppende daad is kultuurarbeid, doch ook het uitroeien en vernietigen van alles wat het wezen der kultuur dreigt te schaden.

In het reeds aangehaalde werkje van Werner Schlegel wordt het verbranden van boeken van Duitsche en niet-Duitsche dichters en denkers, door de studenten in de dagen der nationale revolutie, besproken. Deze actie heeft indertijd, zoowel in als buiten Duitschland, een grooten indruk gemaakt en is veelal als barbaarsch gekenschetst.

Zeker „beschaafd" was dit optreden geenszins, doch het was een echte kultuurdaad. Volgens Schlegel heeft iedere revolutie het voor haar typische symbool. De Engelsche revolutie vindt dit in de terechtstelling van den koning, waarmede meer bedoeld werd de koninklijke macht te treffen, die inbreuk had gemaakt op de rechten van het parlement, dan wel den persoon des konings. Als symbool der Fransche revolutie kan de bestorming en slooping van de Bastille gelden, die als zinnebeeld der aristocratische-koninklijke macht werd beschouwd. Voor de Duitsche revolutie zou dan de verbranding van de werken, die maatgevend voor de overwonnen wereldbeschouwing waren, als symbool gelden.

„Auf den Scheiterhaufen der Studentenschaften zerknitterten die Perversitäten, flammten die Sudeleien, sank der kulturelle Nihilismus in sich zusammen ..... Die Jugend verbrannte die Werke der alten Zeit, um den Anbruch der neuen Zeit zu künden. Sie überwand in diesem symbolischen Akt die Resignation und den Verfall, um der freien Entwicklung der jugendlichen Lebenskraft des deutschen Volkes eine Bresche zu schlagen".

Deze opvatting geeft zeer juist de beteekenis weer van het revolutionaire gebeuren, dat thans over Europa gaat. Het is een bij uitstek kultureele revolutie, die zich onder onze oogen voltrekt, het verzet van de uit het volk voortkomende kultuurkrachten tegen de vreemde invloeden, welke haar dreigden te vernietigen. Immers juist dit verzet tegen het vreemde, is een der grondkenmerken der kultuur. Beschaving kan algemeen menschelijk, kan europeesch zijn; kultuur is altijd bepaald door uit bloed en ras voortkomende gegevenheden. Beschaving gaat uit van een algemeen begrip en kan zich voor bepaalde volken of stammen verbijzonderen. Kultuur is in eerste instantie beperkt tot een kleineren kring en vindt juist in deze beperking haar kracht. In organische samenwerking ontstaat dan uit deze begrensde kultuurkringen een grootere kring, waarvan de kultuur bepaald wordt door het gemeenschappelijke der samenstellende deelen, zonder dat dit tot vervlakking of gelijkmaking der deelen zal leiden. Zoo kunnen wij thans wederom spreken van een Germaansche kultuur, nl. de eenheid der scheppende krachten van de Germaansche gemeenschap. Het is echter m.i. nog te vroeg om reeds van een Europeesche kultuur in den waren zin te spreken, omdat de Europeesche gemeenschap nog niet zoover is ontwikkeld, dat reeds nu een eenheid der scheppende krachten ervan aanwezig is. Dat het hiertoe zal komen is waarschijnlijk, doch vooralsnog staan wij voor de taak om de pas begonnen nieuwe Germaansche kultuurperiode te verstaan en te beleven.



Aan het begin van deze periode staat als een vlammend signaal de heldenstrijd van Stalingrad. Dit is de geweldige kultuurdaad, waarmede het nieuwe tijdvak een aanvang neemt en waaraan het zijn bestaansrecht ontleent, het Germaansche verzet tegen de wezensvreemde antikultuur der Aziatische steppen. Indien ook wij Nederlanders dit signaal begrijpen en er gevolg aan geven, dan zullen wij in de komende kultuurperiode een waardevol aandeel leveren in de Germaansche kultuur der komende eeuwen.

PROF. DR JAN DE VRIES

DE DICHTER EN DE POLITIEK

Indien men, nog kort geleden, den dichter gevraagd had, of zijn arbeid rechtstreeks of zijdelings de politiek raakte, hij had zulk een onderstelling met verontwaardiging van de hand gewezen. Immers, dit reeds kon den schijn wekken, dat de nobele kunst van het Woord door het slijk der politieke partijbelangen gesleurd werd. Het Woord was voor den dichter het kristallen vat zijner verbeeldingen en het moest zoo fijn geslepen zijn, dat een enkele lichtstraal zich daarin veelkleurig weerkaatste; voor den politicus was het woord een afgesleten pasmunt, waarmede een schijn gekocht werd, die aan geen werkelijkheid beantwoordde. Talleyrand kon meenen, dat de taal diende om 's menschen gedachten te verbergen; de dichter beschouwt haar als het kostbare instrument, waarmede de geest zich zelf onthult.

Toen een Barrès afdaalde in het onwaarachtige geredekavel van de Chambre des Députés, kon hij een walging niet onderdrukken voor dien poel van stinkende ongerechtigheid. Wat deed de dichter in zulk gezelschap? Hoe zou zijn bezielend woord versterven op zijn lippen, als hij de spottende advokatentronies der andere afgevaardigden voor zich grijnzen zag, en hoe zou hij anders gehoor kunnen vinden dan door te praten in het jargon der Kamerleden? Het was inderdaad een heroïsch gebaar van Barrès: een zetel in te nemen, waarvoor zich een fatsoenlijk man in die dagen reeds zou hebben gegeneerd, bracht hem, den eerlijken kampioen van een waarachtige overtuiging, in de verdenking zijn deel te begeeren aan de baten, die een haast in het openbaar bedreven corruptie afwierp.

Het was inderdaad veiliger, zich in deze arena niet te wagen. De dichter, welhaast de laatste ridder sans peur et sans reproche, mocht zijn blazoen niet bezoedelen in een strijd met zulk gespuis; hij deed beter zich in een der bovenste torenvertrekken van zijn burcht te verschansen, schild en speer aan den muur te hangen en als laatste van een nobel geslacht zijn familiekroniek te boek te stellen. De dichter in zijn tour d'ivoire? Zonder twijfel; wij zien hem daar toch altijd liever dan in een bordeel.

De isoleering van den kunstenaar, een zelfgekozen martyrium, dat hem schier ondragelijk leed en toch tevens opperste wellust bracht, scheen de eenig mogelijke houding, die hij tegenover de maatschappij kon innemen. Bohème stond tegenover bourgeois in een pralende zelfvernedering als een Koning in bedelaarsplunje. De dichter wist met verbeten trots, dat hij in al zijn berooidheid de rijkste was, omdat geen aardsche schatten konden opwegen tegen die des geestes. Op zijn zolderkamertje stuitte zijn blik niet op het afgescheurde, verbleekte behang aan den vochtdoorvreten muur, maar hij staarde dwars daardoor heen in stralende verten van eeuwigen zonneschijn. De afschuw voor het platte winstbejag van den burgerman deed den kunstenaar een toevlucht zoeken in de kille eenzaamheid van zijn ivoren toren.

Maar gelukkig zou hij daar nooit kunnen worden. Geen dichter houdt een zelfgesprek met zijn ziel, of hij hoopt, dat een ander hem beluisteren zal; elke scheppingsdrift dwingt den mensch uit zich zelf te treden en op de wereld om hem heen vormend en beeldend invloed uit te oefenen. Ook de dichter, zoo goed als elk ander sterveling, is een zoön politikon. Hij is dit reeds als mensch, omdat hij door geboorte of woonplaats deel uitmaakt van een gemeenschap, zonder welke het hem onmogelijk zou zijn te leven. Hoe gaarne denken wij ons Verlaine als den paria onder zijn onverschillig hem voorbijgaande en met brutalen levenshonger genietende medemenschen. En toch, het schamele brood, dat hij brak, het glas absinth dat hem den troost der vergetelheid schonk, het stuk papier, waarop hij in den hoek van een café een gedicht kraste, ook deze kleine gaven des levens werden hem geschonken door den getrouwen arbeid van zooveel anderen, onbekenden en toch onontbeerlijken.

Zoön politikon, natuurlijk, omdat de mensch niet anders dan in een gemeenschap leven kan. Maar deze noodwendigheid kon zoo vanzelfsprekend schijnen, zoo onbetwistbaar als het ademen der longen of het ruischen van het bloed, dat men haast vergat, zich daarvan nog rekenschap te geven. Wij voelen ons niet een politiek wezen, omdat zelfs de bescheidenste levensfuncties onmogelijk zouden zijn zonder de beschutting der gemeenschap, waarin wij verkeeren.

Dit niet elk oogenblik vol dankbaarheid beseft te hebben, zou waarlijk geen verwijt zijn, dat wij den kunstenaar eener vorige generatie billijkerwijs kunnen maken. Wie onzer is in staat tot zulk een duurzaam blijk van gemeenschapszin? Wel kan men het betreuren, dat de dichter zich hooghartig in eigen eenzaamheid opsloot en zich vermat de wisselwerking met het maatschappelijke leven te kunnen ontberen. Men moet het betreuren, het meeste voor den dichter zelf, want zijn kunst werd zoo ijl en onwezenlijk, dat zij voor de gemeenschap zelf alle beteekenis verloor. De vereenzaming leidde tot verarming en zelfs tot onvruchtbaarheid, het in hoogste zuiverheid begeerde leven op den ivoren toren bleek in waarheid de starheid van den dood te zijn.

Het geslacht der Mallarmé's of Rimbauds, die in een vlucht uit het leven hun kunst meenden te kunnen redden, onze eigen overtuiging uit den mond van anderen te hooren behoort reeds lang tot het verleden. Maar hun ideaal, de apolitieke kunstenaar, werkt nog altijd na, zoodat het een

zonde tegen den geest schijnt, wanneer men de kunst binnen den gezichtskring van de politiek trekt. Wij ondervinden het juist nu door de principieel afwijzende houding, die de dichters tegenover alle openbare organen toonen, voor zoover deze door maatregelen der laatste jaren in het leven geroepen zijn. De bedoeling moge nog zoo zuiver zijn, de noodzakelijkheid nog zoo evident, instinctief verzet zich de kunstenaar tegen een ordening, die hij veroordeelt als een inlijving bij een vijandige wereldorde.

Het merkwaardigste hierbij is wel, dat de dichter meermalen de billijkheid of wenschelijkheid der getroffen maatregelen bereid is te erkennen, maar desniettemin een non tali auxilio uitspreekt. Hij maakt het den aanhangers eener nieuwere wereldorde, die wij kortheidshalve de nationaalsocialistische willen noemen, tot een verwijt, dat zij de kunst aan politieke doeleinden dienstbaar willen maken en dus de vrijheid van den kunstenaar aantasten en hij beseft zelf niet, in hoe hooge mate hij zelf tot spreektrompet van een politieke overtuiging geworden is.

Die nieuwe orde toont hun een duivelsch grimas, nu zij het beeld schijnt van het zwartste verraad, dat ooit aan de zaak der humaniteit gepleegd werd. La trahison des clercs noemde het Jules Benda en hij slingerde daarmede een strijdkreet in een opgewonden menigte, die hunkerde naar het bezielend wachtwoord, om zich in den strijd te storten. En ziet, met de eenzijdigheid, die slechts aan politieke leuzen eigen is, werden al diegenen, die tot het volksfront neigden, van eerzame predikanten tot woestharige communisten gezegend als de kampioenen der waarachtige menschelijkheid, en werden alle anderen, die in het tegenovergestelde kamp stonden, gedoodverfd als de Hunnen en de Wandalen onzer Westeuropeesche kultuur.

Vreemde misvatting inderdaad. Zij alleen zou reeds voldoende zijn om te bewijzen, dat de kunstenaar waarlijk geen zoön politikon is. Met uitzondering van de belhamels, die, zooals een Jules Benda, wel degelijk wisten, hoe valsch en verdraaid de door hen verzonnen politieke leus was, zijn de meesten hunner volgelingen als schapen ter slachtbank geleid. Al die brave zielen, die vol geestdrift zich geestelijk herbewapenden of te hoop liepen in de veilige omheining van Eenheid door Demokratie, hadden het gevoel van alle zijden besprongen te worden door vraatzuchtige wolven. Wat wij in de laatste jaren vóór den oorlog beleefd hebben, is het schouwspel van een monstrueuze massa-suggestie, die de zielen der menschen vergiftigde, omdat zij steevast beweerde juist de bestrijders van een andere massa-suggestie te zijn. Het is haast onbegrijpelijk, hoe de propagandamiddelen der moderne kultuur: pers en boek, film en radio, in een voortreffelijke harmonie konden werken, terwijl het goedgeloovige publiek in de meening verkeerde, dat hier geen sprake van propaganda was.

Het schijnt, dat wij eerst dan de propaganda als iets hinderlijks gaan ondervinden, wanneer zij meeningen verkondigt, die wij afkeuren. Dan prikkelt zij tot verzet en wekt wrevel. Daartegenover worden wij het niet licht moede, prediken; als propaganda wordt dit ons althans niet bewust, want als wij iets willen propageeren, dan is het niet een oude waarheid, die iedereen aanvaardt, maar juist een nieuwe, die de wereld nog veroveren moet. Zoo kon het gebeuren, dat ons land in de jaren 1930—1940 steeds meer in een razenden propagandastroom werd meegesleept en desniettemin elk eerzaam burger er van doordrongen was, dat alle onrust door de stokebrands der nieuwe orde gewekt werd.

Met duivelsche listigheid werd dit spel gespeeld. Een tooneelstuk als „De Beul" of een roman als „De dolle Dictator" waren een schitterend en zelfs al te compromitteerend vuurwerk, vergeleken bij het bescheiden zoeklicht, waarmede de zwakke zijden van den tegenstander werden blootgelegd en aan de openbare bespotting prijsgegeven. Hoe heeft een Van Blankensteyn door onophoudelijke „voorlichting" in pers en periodiek een groot deel van intellectueel Nederland systematisch misleid. Hoe werden er steeds bereid gevonden om de grootsche prestatie van het Bolsjewisme te bezingen en durfde nauwelijks iemand te prijzen wat in Duitschland of Italië tot stand kwam. Hoe wedijverden Nederlandsche uitgevers in het verspreiden van emigrantenliteratuur, terwijl de voorlichtende organen in alle toonaarden zwegen over de kunstenaars, die „in den dienst der nieuwe orde" bleven doorwerken.

Een hermetische afsluiting van een tot quarantainegebied verklaarden Staat, gepaard met een toomelooze propaganda van alles, wat aan dien Staat vijandig was, heeft tot gevolg gehad, dat in den geest onzer volksgenooten een drogbeeld van de nationaal-socialistische idee ingehamerd is, die tot onbevangen oordeel geen mogelijkheid meer openlaat. Wij kunnen slechts met afgunstige verwondering de resultaten beschouwen, die de „demokratische" propaganda bereikt heeft.

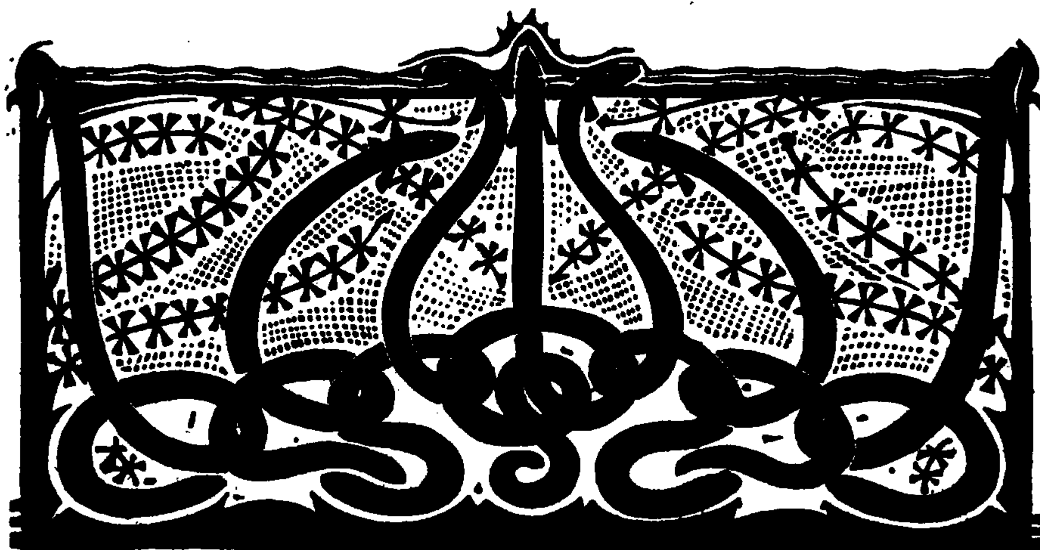
Maar er bestaat dan ook alle aanleiding om de bewering, dat de kunst onafhankelijk moet zijn van de politiek, als een fabeltje te verwerpen. Er is nauwelijks een periode in de geschiedenis geweest, waarin de kunst zoozeer aan den leiband der politiek geloopen heeft, als in de jaren, die achter ons liggen. De uitgevers publiceerden wat dienstige uitrusting voor de geestelijke herbewapening was — in de jaren vóór den oorlog gemiddeld één vertaling van een Engelsche of Amerikaansche novel per dag! —, zij onderdrukten alles, wat daarmee in strijd was. De kritiek prees hemelhoog wat tot de sfeer der gebroken geweertjes behoorde en zweeg hardnekkig dood wat er fascistisch uitzag. Men kon het beleven, dat een communistisch getinte vaderlandsche geschiedenis bij tienduizenden exemplaren verkocht werd en dat een befaamd Nederlandsch historicus zich er op beroemde „Mein Kampf" nooit te hebben gelezen. De boekhandel was in volmaakte onwetendheid betreffende de Duitsche belletrie, voor zoover deze niet zelf in ons land uitgegeven werd, en zelfs nog heden ten dage zijn er boekverkoopers, die tot groote tevredenheid van hun klanten durven beweren, dat zij „uit principe" geen Duitsche boeken leveren.

Er is met de kunst een schandelijk politiek spel gespeeld. Men verwijte het daarom de Nieuwe Orde niet, als zij zich ten aanzien van de kunst geïnteresseerd verklaart; zij moet

dit wel doen uit noodweer. De machten der demokratie schreeuwen luid, telkens als zij meenen, dat zij in hun rechten besnoeid worden, maar zij verheugen zich in stilte over hun talrijke geluidloos behaalde overwinningen. Zij spelen het schaakspel meesterlijk en leiden voortdurend de aandacht van hun eigen praktijken op die hunner tegenstanders af. Welnu, à la guerre comme à la guerre! Men kan het hun niet kwalijk nemen, mits zij den „vijand" hetzelfde recht toestaan. Indien dan de kunst mede tot inzet gemaakt wordt van de algemeene politiek, dan kunnen wij niet lijdelijk blijven toezien. Dan erkennen wij insgelijks, dat de kunst een functie is in het politieke leven van een volk.

Maar wij doen dat toch weer op een andere wijze dan dit tot nu toe geschiedde. Het is niet zoo, dat de kunst hand-en-span-diensten moet verrichten voor de politiek. Een stuk als „De Beul" is een minderwaardig pamflet, waarmede een dichter zijn kunst bezoedelt. In geheel anderen en in veel hoogeren zin moet de kunstenaar zijn functie in het politieke leven van zijn volk verrichten. Hij is niet de verkondiger van bepaalde theorieën, de spreektrompet van een aan het bewind zijnde partij, maar hij wekt de levensterkende krachten van het volk door het beeld, dat hij in zijn kunst schept. De volksgemeenschap kan slechts leven, als in haar midden gezonde krachten werken; zij moet verkwijnen als een al te losbandig individualisme haar bestaan ondermijnt. Ook hier bedenke men, dat hier niet sprake is van elkander uitsluitende tegenstellingen, maar van twee aan elkander gebonden polen. De scheppende krachten van het individu zijn noodzakelijk voor de onafgebroken ontwikkeling der gemeenschap, terwijl deze juist door haar traditioneel karakter een vaste waarborg voor de bestendigheid der kultuur is. De magneetnaald schommelt om haar poolpunt heen en weer. Na een periode van ongebreideld individualisme, zooals wij die beleefd hebben, moet een andere komen, die weder de rechten der gemeenschap verdedigt, niet omdat zij daartoe door uiterlijken dwang verplicht wordt, maar omdat zij daartoe de innerlijke roeping gevoelt. Slechts hij kan in waarachtige geestdrift getuigen van het heil, dat den enkeling uit de gemeenschap toevloeit, die zich zelf in die gemeenschap geborgen weet. Er is geen macht ter wereld, die den kunstenaar kan dwingen tot het woord, waarvoor hij niet bereid zou zijn te sterven; maar er bestaat de schaamte, die hem weerhouden kan van het ontbindende woord, dat zijn gemeenschap weerloos tegen den ondergang maken kan. Mocht echter de kunstenaar zich tegen zijn gemeenschap verheffen, dan zal zij in zelfverweer zich moeten verdedigen; te vaak heeft de orchidee eener ontwortelde kunst gebloeid op de mestvaalt van maatschappelijke ellende, dan dat wij haar exotische pracht nog langer zouden dulden als een bespotting van het gemeenschappelijke leed.

De kunst is politiek, niet omdat zij haar instrument is, maar omdat zij tot haar noodwendige functies behoort. Gelijk het volkslichaam niet gezond kan zijn, als het economische leven gestoord is, zoo zal de volksziel verkwijnen, als zij van geestelijk voedsel verstoken blijft. De zware tijd, dien wij beleven, eischt ook van den kunstenaar, dat hij de geestelijke krachten wekt, waarmede een volk zich in dienst kan stellen van het gemeenschappelijk nagestreefde doel. De gemeenschap roept met een gebiedende stem en het individu heeft, uit zelfbehoud, zich daaraan te onderwerpen. Dit is een waarheid, die wij een halve eeuw lang vergeten waren, maar die nu weder met meedoogenlooze hardheid zich openbaart. Het is voor den dichter geen schande, als hij zich tot tolk maakt van een waarheid, waardoor het voortbestaan van zijn volk verzekerd wordt. Zoön politikon is de kunstenaar eerst dan in den edelsten zin des woords, als hij intuïtief de levenbeschermende en levenbewarende machten verdedigt en zijn eigen volk geestelijk sterkt in den bitteren strijd om het bestaan.



DR FRANS VERMEULEN

DE NEDERLANDSCHE BEELDHOUWKUNST IN EUROPA

II

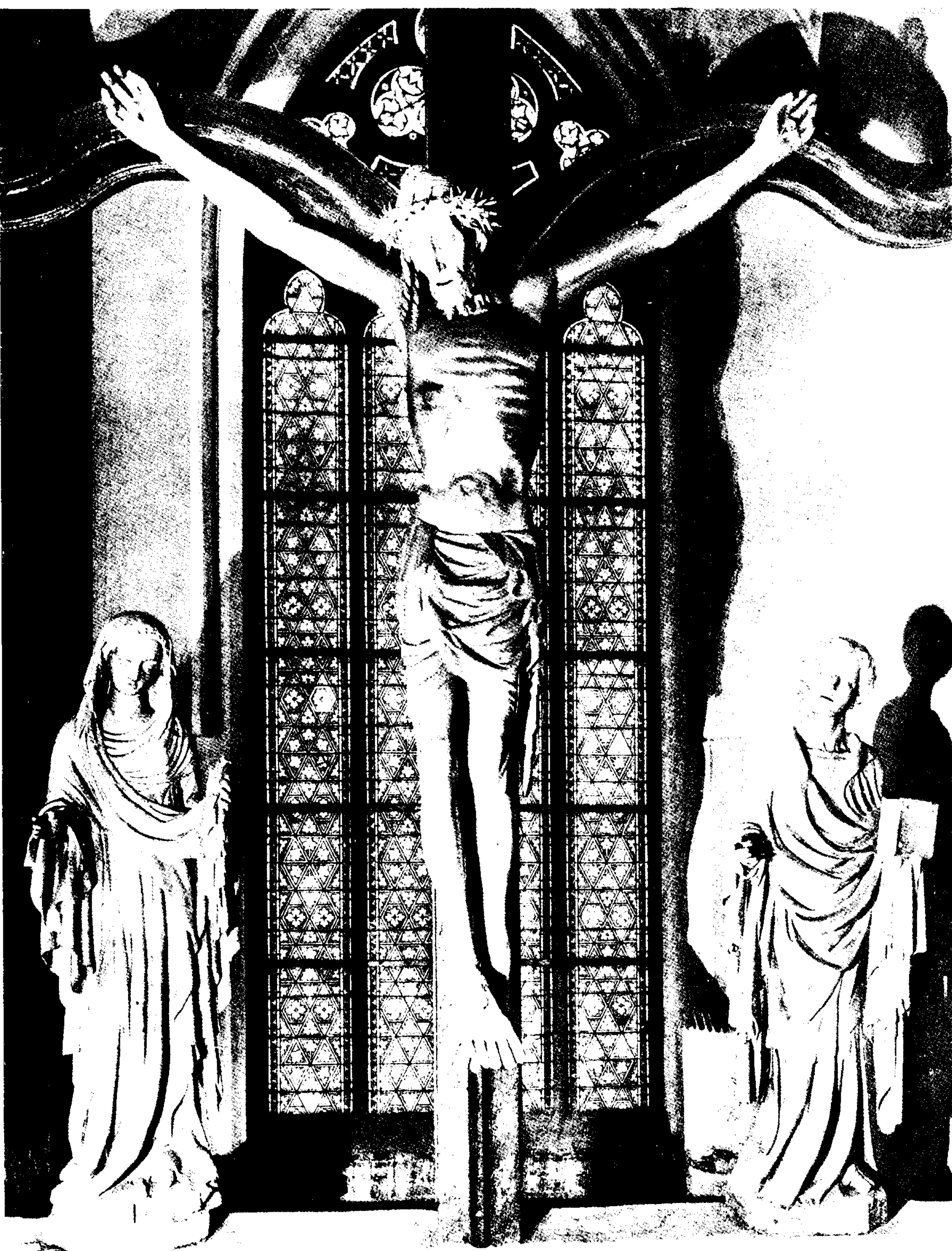
Meer en meer blijkt uit nieuwere kunsthistorische onderzoekingen, dat de kunst van het Noorden een belangrijker invloed heeft gehad op de ontwikkeling van de kunst der Italiaansche Renaissance dan tot voor kort nog werd aangenomen. Zoo zijn Bourgondisch-Nederlandsche karaktertrekken vastgesteld bij een reeks van beeldhouwwerken in den Dom te Milaan, waar een groep Apostelbeelden, ontstaan tusschen 1400 en 1430, verwantschap vertoont met het werk van André Beauneveu, terwijl een andere groep — in het dwarspand —, vooral wat de behandeling der gewaden betreft, weer onmiskenbaar aan Sluter herinnert. En dien zelfden Nederlandschen invloed neemt men waar, bij voorbeeld aan kraagsteenfiguren in den pandhof van het Karthuizenklooster (Certosa) te Pavia, maar tevens ook in vroeger werk van den grooten beeldhouwer Jacopo della Quercia (1374—1438). Niet alleen herinnert de compositie van het onder zijn medewerking tot stand gekomen doopvont te Siena aan die van den Mozesput te Dijon, maar, evenals bij Donatello, doen de zware draperiëen, de breedheid der vormen, zoowel hier als aan de overblijfselen van zijn Fonte Gaja op het Campo te Siena, een in 1868 vernieuwde fontein, aan den Nederlandschen invloed uit de school van Sluter denken.

Nu zou men de vraag kunnen stellen — en men heeft ze ook gesteld — in hoeverre een beeldhouwkunst, die zich ontplooide aan de Bourgondische hoven te Bourges en te Dijon, Nederlandsch kan worden genoemd. Er is in de laatste jaren een levendig verschil van meening tusschen vakgeleerden ontstaan over de vraag of Sluter een Nederlander dan wel een Duitscher is geweest; er gingen zelfs stemmen op, die van den meester een . . . Franschman wilden maken! Sinds echter door nasporingen van den Vlaamschen archiefvorscher Duverger kwam vast te staan, dat Sluter omstreeks 1379 werd ingeschreven op folio 18 van het register der Brusselsche steenbickeleren, als Claes (niet Claus !) de Slutere van Herlam (toen meer voorkomende schrijfwijze van Haerlem) en tevens, dat Claus de Werve, als zoon van Sluter's zuster, te Haarlem werd geboren, terwijl de beeldhouwer bovendien in verschillende andere documenten uit dien tijd als uit Holland afkomstig wordt vermeld, sindsdien is elke redelijke twijfel uitgesloten en mag men aannemen, dat onze meester inderdaad in Haarlem geboren is.

Bovenal echter staat, dat het karakter van Sluter's werk zoo door en door Nederlandsch is: het doordringende naturalisme, de voor dien tijd phenomenaal rake stofuitdrukking, zoowel in de behandeling van de koppen en handen als in de gewaden, de schilderachtige verdeeling van licht- en schaduwpartijen, dit alles is meest en onmiddellijk verwant aan de uitbeeldingswijze van schilders als Jan van Eyck, Robert Campin en de Haarlemmers Albert van Ouwater (omstreeks 1410—1480) en Dirk Bouts (omstreeks 1415—1475). Men vergelijke eens — om ons tot een enkel voorbeeld te bepalen — de behandeling der gewaden en plooien van Sluter's profeten David, Daniël of Zacharias, te Dijon, met die van de profeten ter linkerzijde in het middenpaneel der „Aanbidding van het Lam" te Gent. Het is dezelfde diep doorwoelde, zware plooienval. Maar het is vooral ook een zelfde diep-borend naturalisme, dat deze stoffen, zoowel bij van Eyck als bij Sluter, doet uitbeelden met gelijke uitvoerigheid, gelijke liefdevolle aandacht, als de koppen en gelaatstrekken der figuren. En dit is juist het karakteristieke der Nederlandsche beeldende kunst: dat zij alle dingen, ook de zoo geheeten levenlooze, met een zelfden eerbied voor de natuur in al haar uitingen weergeeft.

Overigens echter kan, zooals ik in het onlangs verschenen „Niederlandbuch" van Walter Söchting reeds opmerkte, de vraag of Sluter nu eigenlijk een Hollander (uit Haarlem) dan wel een Duitscher (uit Westfalen) was, ons vrij onverschillig zijn. Immers zijn allen het hierover eens, dat zijn kunst haar wortels heeft in de Nederrijnsche sculptuur van de 14de eeuw, wat wil zeggen, dat zij behoort tot die provincie van de algemeene Nederduitsche kunst, die naar haar bijzonderen aard Nederlandsch moet worden genoemd, een begrip dat niet te binden is aan onze huidige politieke grenzen. De karaktertrekken van een naturalistisch realisme, zooals wij dit boven omschreven, welke de kunst kenmerken, ontstaan in de volksche ruimte tusschen Wezer, Rijn en Somme, zijn in zuiversten vorm saamgetrokken in het beeldhouwwerk van Sluter en daarom moet dit werk als bij uitstek Nederlandsch worden beschouwd.

Hoezeer dit juist is, blijkt, wanneer we, in het begin van de 15de eeuw, in de beeldhouwkunst van Oost-Duitschland, met name van het Duitsche „Ordensland" Pruisen, het werk van den zoogeheeten „meester der Elbinger kruisiging" zien verschijnen. Deze kunstenaar, die aldus genoemd wordt naar zijne voornaamste schepping, een tusschen 1400 en 1407 ontstane groep der Kruisiging in de St. Nico-



JOHAN VAN DER MATTEN: KRUISIGING ST NICOLAASKERK, ELBING



NICOLAAS GERHARD VAN LEIDEN: KRUISBEELD OP HET KERKHOF TE BADEN-BADEN



AELBERT VAN OUWATER: OPWEKKING VAN LAZARUS
GEDEELTE MET GEHEEL LINKS DE FIGUUR VAN MARTHA (BERLIJN)

laaskerk te Elbing in Oost-Pruisen (zie afb. blz. 121), onderscheidt zich in dit, evenals in zijne andere sculpturen in dezelfde kerk en in altaren van de Mariakerk te Danzig, door een vloeienden, plastisch-dynamischen, dat wil zeggen bewegelijk modelleerenden stijl, die vreemd is aan de genoemde streken, maar die, naar de juiste opmerking van den geschiedschrijver der middeleeuwsche beeldhouwkunst in dit Pruisisch gebied, Karl Heinz Clasen, de plastische kunst bepaalde in het uiterste Duitsche Westen, aan den Benedenrijn, in de Nederlanden. De bedoelde kunstenaar was dan ook klaarblijkelijk de in 1404 en 1405 in oorkonden te Danzig vermelde Johan van der Matten, „eyn bildensnijder auz Flandern", die in de op zijn naam staande werken den onmiskenbaren invloed van Sluter's kunst vertoont.

Maar vooral ook naar Zuid-Duitschland zou deze invloed doordringen. Meer en meer blijkt hier Konstanz een belangrijk aangrijpingspunt van West-Europeesche inwerking en met name van Nederlandsche beeldhouwkunst te zijn geweest. Stellig is dit in het bijzonder toe te schrijven aan het in deze stad in 1414—1418 gehouden kerkelijk concilie. Deze oecumenische of algemeene kerkvergadering was bijeengeroepen om in de eerste plaats een einde te maken aan het Westersche Schisma, de scheuring in de Roomsch-Katholieke Kerk, ontstaan door den strijd tusschen pausen en tegenpausen; in de tweede plaats om te beslissen over de ketterij van den Tsjechischen hervormer Huss, en ten slotte om te komen tot een als algemeen noodzakelijk erkende hervorming van de Kerk „in hoofd en ledematen". Dit zoo gewichtige concilie maakte Konstanz voor eenige jaren tot het geestelijk middelpunt van Europa, waarheen alle geestelijke en wereldlijke machthebbers en geleerden dier dagen samenstroomden. De Duitsche Keizer en zijn vorsten, drie pausen, tallooze kardinalen, aartsbisschoppen, bisschoppen en andere geestelijke en wereldlijke hoogwaardigheidsbekleeders met gevolg en dienaren, te zamen meer dan vijftigduizend vreemdelingen, meerendeels uit West-Europa, vertoefden in die jaren in de Zuid-Duitsche stad.

Zoo kan het dan niet bevreemden, dat wij hier in dezen tijd een samensmelten van Bourgondisch-Nederlandsche met de scherper hartstochtelijke karaktertrekken van de Oostelijke, Boheemsche en Beiersche beeldhouwkunst waarnemen. Hiervan getuigt het werk van den zoogenaamden „meester van Eriskirch", waarschijnlijk afkomstig uit een te Konstanz gevestigde werkplaats, maar aldus benoemd naar een aantal eertijds te Eriskirch, thans in de Laurentiuskapel te Rottweil in Zwaben aanwezige sculpturen, waarin kennis van den Calvarieberg (Mozesput) te Dijon is vast te stellen.

Duidelijk spreekt ook de Nederlandsche invloed der school van Sluter in het werk van een der grootste Zuid-Duitsche beeldhouwers dezer periode, Hans Multscher, stammend uit de Allgau, dus eveneens uit de streek van Konstanz. In 1430 tot stadsbeeldhouwer van Ulm aangesteld, vervaardigde hij in 1433 een votief- of geloftealtaar voor Konrad Karg in de Munsterkerk aldaar. Door zijn compositie, met figuren in een door een segmentboog overdekte nis, herinnert dit door den beeldenstorm in 1531 zwaar beschadigde werk aan Zuid-Nederlandsche kunst, met name aan soortgelijke grafsculpturen uit het begin van de 15de eeuw in de kathedraal en in het museum voor sierkunst te Doornik, terwijl enkele bijzonderheden weer aan Sluter's Mozesput doen denken.

Terwijl echter Multscher buiten Zwabenland nauwelijks invloed heeft uitgeoefend, trad sinds omstreeks 1460 een Nederlandsch beeldhouwer op, die voor langen tijd het karakter van de beeldhouwkunst in geheel het westen en zuiden van Duitschland zou bepalen. Deze geniale meester was Nicolaas Gerhard van Leiden. Voor het eerst vinden wij hem te Trier, waar hij in 1462 een grafmonument beitelt voor den aartsbisschop Jacob van Sierck, dat hij onderteekent: gerade nicola gerardi de leyd, een latiniseering dus van Gerard Nicolaas Gerardszoon van Leyden. In 1463 kwam hij te Straatsburg, waar hij in 1464 als burger werd ingeschreven. In dit zelfde jaar verklaarde „Niklaus von Leiden, der Bildhouwer zu Straszburg" van de stad een betaling te hebben ontvangen voor een gebeeldhouwd stadswapen en andere versieringen aan het gebouw van de nieuwe kanselarij. Eveneens in 1464 vervaardigde hij het grafteeken voor kanunnik Konrad von Busang in de Johanneskapel van de Munsterkerk te Straatsburg. Dan vertrekt hij naar Konstanz, waar hij opdracht had gekregen een altaar en een koorgestoelte voor den Dom te vervaardigen. Het altaar werd met Pinksteren 1466 opgesteld; de voltooiïng van het koorgestoelte werd hem, na oneenigheden met het Domkapittel, kwijtgescholden. Een groot zandsteenen kruisbeeld op het kerkhof te Baden-Baden (zie afb. blz. 122) draagt zijn naamteekening: Nikolaas von Leyen, en het jaartal 1467. Dit is het jaar, waarin de te Weenen zetelende Duitsche Keizer, Frederik III, den Nederlandschen kunstenaar aanwierf ten einde voor hem de graftombe te houwen, die thans in den St. Stevensdom staat. Nicolaas Gerhard vervaardigde de dekplaat met het levensgroote beeld van den Keizer te Passau, waarvan zij per schip Donau-afwaarts naar Weenen werd vervoerd. De meester zelf is naar Wiener-Neustadt verhuisd, waar hij in 1472 als bezitter van een wijnberg wordt vermeld en waar hij 21 of 22 November 1473 is gestorven. Als belangwekkende bijzonderheid zij nog opgemerkt, dat zijn dochter Apollonia huwde met den goudsmid Georg Schongauer, een broeder van den vermaarden schilder en graveur Martin Schongauer, in wiens werk Nederlandsche invloeden zijn op te merken, waaraan zijn zwager allicht niet vreemd zal zijn geweest.

Tot zoover de levensloop van dezen beeldhouwer. Evenals bij Sluter, heeft men ook bij Nicolaas Gerhard van Leiden in twijfel willen trekken of hij wel een Nederlander was. De redeneering was deze, dat de toevoeging „van Leiden" niet behoeft te beteekenen, dat hij uit Leiden afkomstig was, maar dat daarmede slechts zijn laatste plaats van verblijf werd aangeduid. Men beriep er zich op, dat hij in 1469 ook „van Straatsburg" wordt genoemd, maar vergat den volledigen tekst van het bedoelde docu-

ment aan te halen, die luidt: „Item Maister Niclasen pildhawer (beeldhouwer) von Stratzburg....", enz., wat heel wat anders is dan meester Nicolaas „van Straatsburg". Dan verwees men nog naar zijne naamteekening „van Leyen" op het kruisbeeld te Baden-Baden en wilde weten, dat deze naam Leyen (van Ley-rots) een middenrijnsche plaats- en geslachtsnaam zou zijn. Ieder Nederlander weet intusschen, dat de naam der stad Leiden in den volksmond van oudsher ook als Leien wordt uitgesproken. Verschillende vooraanstaande Duitsche kunsthistorici zijn dan ook meer en meer geneigd den meester als werkelijk Nederlander te beschouwen en in ieder geval zijn zij het er over eens, dat zijn werk sterk Nederlandsche karaktertrekken vertoont.

Dit werk is het inderdaad, dat door zijn aard en wezen de afkomst van Nicolaas Gerhard van Leiden nadrukkelijk bevestigt.

In zijn vroegst gedateerde werk, het grafmonument te Trier, en in een hem op goede gronden toegeschreven z.g. H. Anna Zelfderde (Moeder Anna, H. Maagd en Kind Jezus) in het Duitsche museum te Berlijn (zie afb. blz. 150), spreken naast misschien eenige trekken eigen aan de beeldhouwkunst van den Middenrijn, niet minder tradities van Nederlandschen aard, die wijzen op de school van Sluter. Men zie slechts de behandeling van de plooien in haar weeken, lossen val en diep in het blok gehouwen schaduwgroeven en dan in laatstgenoemd werk vooral ook het huiselijke, intieme der voorstelling, herinnerend aan Nederlandsche schilders als Robert Campin, den „meester van Flemalle", zooals hij meest genoemd wordt.

Op dezelfde wijze doet ook het Busang-epitaaf te Straatsburg denken aan de Nederlandsche schildersschool. Immers, wien, die deze in een accolade-vormig afgedekte nis gevatte groep beschouwt, komt niet de vermaarde Madonna met den kanselier Rollin van Jan van Eyk, in het Louvre, voor den geest? De compositie is een soortgelijke, maar in tegengestelden zin; de Madonna zit hier aan de linkerzijde, de kanunnik Busang rechts; overigens vinden we zelfs in den achtergrond de rondboogarcaden, rustend op een middenzuiltje als op het paneel van van Eyck.

Er is echter ook een verschil en dit is het eigene, nieuwe van Nicolaas Gerhard: er is in dit werk een veel sterker beweging dan in het vroegere werk van dezen meester en van al zijn tijdgenooten. Het Goddelijk kind, een prachtig, bloeiend knaapje, werpt zich levendig naar voren, met den gestrekten rechterarm een slip van het gewaad zijner moeder meetrekkend, met de linkerhand speels de gevouwen handen van Busang betastend, waarbij het bovengedeelte van den romp zich schroefvormig draait. Het kernachtige realisme in den markanten portretkop van den kanunnik is eveneens typisch Nederlandsch en herinnert weer aan koppen van Jan van Eyck, als die van den kanunnik van der Paele te Brugge, of van kardinaal Albergati te Weenen.

Dat Nicolaas Gerhard den Calvarieberg van Sluter te Dijon heeft gekend, blijkt uit zijn beeld van den Gekruisigde te Baden-Baden, dat kennelijk geïnspireerd is op het kruisbeeld, dat oorspronkelijk, als gezegd, Sluter's meesterwerk bekroonde en waarvan het hoofd en verdere resten zijn teruggevonden.

Ook hier treffen we, naast het doordringende Nederlandsche naturalisme, weer de sterke beweging en het vrij maken van de vormen in de ruimte, als in de zeer opengewerkte doornenkroon, de vrij afhangende haarlokken en den als in den wind fladderenden lendendoek, waarin we reeds de Barok voorvoelen.

Niet minder sprekend zijn deze verschijnselen van hervormende beteekenis in de twee bewaard gebleven borstbeelden van de voormalige kanselarij te Straatsburg, uit 1464. Zij moesten blijkbaar een profeet en een sybille voorstellen, maar zij hebben niets heiligs en daarentegen zeer veel menschelijks. De kop van den ouden, baardigen man ziet begeerig naar het geestige, uiterst kokette kopje van de jonge vrouw; en het is te begrijpen, dat de volksmond ze noemde naar den graaf von Lichtenberg — die naar men wilde zich aan den duivel verkocht had; een soort Faust dus — en zijn geliefde Bärbel von Ottenheim. Dit bekoorlijke, ongelooflijk fijn karakteriseerende kopje (zie afb. blz. 150) is als een ondeugender zusje van de Martha uit de Opwekking van Lazarus door Aelbert van Ouwater, den Haarlemschen schilder (omstreeks 1415—1480), thans in het museum te Berlijn (zie afb. blz. 122).

En dan is er ten slotte de monumentale dekplaat der graftombe van Keizer Frederik III te Weenen. De vorst is voorgesteld, liggend in vol ornaat, omlijst door zijn kwartierwapens. Naar Nederlandschen stilleven-aard is alles met gelijke liefde en zorg behandeld, zoowel de omlijsting met de wapens als het rijke gewaad en de levensware, stugge, verbeten trekken van dezen ongemakkelijken, hoogreikenden en tevens weifelenden Habsburger. Door hare compositie vooral heeft deze tombe een sterke werking uitgeoefend in de Duitsche beeldhouwkunst en geen mindere dan de groote Veit Stoss ondervond er de invloed van, toen hij in 1492 de graftombe beitelde voor den Poolschen Koning Kasimir IV Jagiello, in de kathedraal te Krakau.

Trouwens, ook de borstbeelden van Nicolaas Gerhard hadden eene verreikende uitwerking in de Duitsche kunst, in de eerste plaats bij het vermaarde koorgestoelte te Ulm, in 1469—1474 vervaardigd, den grootsten cyclus van beeldhouwwerken uit dit tijdvak.

Aldus staat deze Nederlandsche beeldhouwer voor ons als een figuur van hervormende beteekenis, die niet alleen de Duitsche, maar de geheele West-Europeesche kunst op nieuwe banen bracht. *(Wordt vervolgd)*

Rectificatie: In „De Schouw", Januari 1943, staat op blz. 20 abusievelijk vermeld dat *Johannes de Evangelist* en *Twee profeten* werken zijn van Claus Sluter; zij zijn van Donatello.

M. WOLTERS

DANSKUNST
IN NEDERLAND

Nog altijd moet men spreken van „danskunst in Nederland". „Nederlandsche danskunst" zou, ten onrechte, den indruk wekken dat inheemsche elementen in de danskunst hier te lande een beheerschende rol speelden. Dit is niet zoo, al moet men vooropstellen, dat onze danskultuur de laatste jaren nimmer zulk een omvang zou hebben verkregen, wanneer niet de Nederlandsche volksdans, vooral dank zij de jeugdbeweging een steeds groeiend publiek dans-ontvankelijk had gemaakt en wanneer ook niet talrijke dans-scholen het hunne daartoe hadden bijgedragen.

Maar al kwamen danseressen en dansers dan tot ons uit den vreemde, enkelen verweefden hun lot en bestaan zoozeer met ons land, dat bijkans van een Nederlandsche ontwikkeling te spreken valt. Juist de laatste manifestatie van *Yvonne Georgi* met haar vreemden terugval in een innerlijk niet gerechtvaardigde exotiek („Eine Josephslegende") noopt echter tot opnieuw in vrage stellen, niet tot het overzien van hoofdlijnen der dansevolutie hier te lande.

Een tweevoudige bezieling raakte in het begin dezer eeuw Europa, raakte ook ons land. Isadora Duncan en het hernieuwde Russische ballet sloegen de wereld in den ban der bewondering en deden den dans treden uit de sfeer van amusement en variété, waarin hij een toevlucht had gezocht voor het voetlicht der kunstzinnige aandacht.

Duncan en het oude ballet schenen twee tegengestelde richtingen te vertegenwoordigen. In wezen waren zij niet tegengesteld maar *polair* en reeds vóór de hernieuwde kennismaking met de oude balletkunst was er sprake van een zekere wisselwerking, in dien verstande, dat Fokine, de groote choreograaf van de Diaghilew-balletten al bij Isadora Duncans eerste bezoek aan Moscou, in 1907, haar als „godin" van den nieuwen dans begroette en haar levenwekkenden invloed onderging, zoogoed als Nijinsky en latere Russen en ballet-virtuozen. Omgekeerd: in het kamp van Duncan werd al vroeg om techniek, om méér techniek geroepen en werd het ballet met zijn scholing ten voorbeeld gesteld.

Duncan vertegenwoordigde zuiverheid van natuurlijke beweging, klassieke idealiteit, het ballet droeg den roem van een oude traditie, van een perfect beheerschte techniek. Verzoend in een harmonische vernieuwing van den dans zijn beide tendenzen niet. Beurtelings zijn verwijten gericht tegen het gebrek-aan-techniek van de éêne, het gebrek-aan-ziel van de andere, maar in enkele gelukkige gevallen zijn positieve elementen uit beide richtingen vereenigd in het dansen, dat opnieuw dorst en wist te beginnen.

Zoo is Europa, dat na de groote romantische periode van Taglioni en Fanny Elssler berooid leek aan danseressen van beteekenis, een aantal belangrijke verschijningen rijk geworden en ook ons land herbergt er enkele.

Op het oogenblik is het vooral Yvonne Georgi, die de aandacht vraagt, vooral ook dank zij den royalen steun, dien het Gemeentelijk Theaterbedrijf Amsterdam haar dóórgeeft, waardóor haar dansgroep zich als „Afdeeling Balletten" kon vestigen in den Amsterdamschen Stadsschouwburg en de beschikking kon krijgen over goede gages en veelvuldige data van optreden. Daarnaast moet met dankbaarheid gedacht worden aan *Gertrud Leistikow*, die voor ons land de inleidster en de inwijdster, de profetes was van den nieuwen dans.

Merkwaardig is het de namen te noemen van de groote dansers en danseressen, die de boodschap der vernieuwing, die tot den bloei van onze jaren leidde, aan elkaar overgaven, als in den klassieken Griekschen fakkelloop of lampadèdromia.

Als de man, die het eerst in den nieuweren tijd het licht ontstak, waarbij hij zijn tijdgenooten de schoonheid van de klassieke plastiek en van zuivere lichaamsbeweging deed aanschouwen en herbeleven, mag niet ten onrechte de Franschman Delsarte genoemd worden, uit het midden der vorige eeuw. Over Steele McKaye en G. Stebbins werkte zijn invloed door in Bess. M. Mensendieck en Hade Kallmeyer, die op haar beurt o.a. Gertrud Leistikow tot leerlinge had, terwijl ook Dalcroze niet zonder Delsarte gedacht kan worden, evenmin als Bode, Laban en het Russische ballet, zoodat dans en gymnastiekvernieuwing een gemeenschappelijken oorsprong hebben.

De belangrijkste leerlinge van Rudolf von Laban is wel Mary Wigman geweest en hoewel de strijd om het eigen dansschrift en de verovering van de ruimte kenmerkend was voor den leermeester en het vormen van groepsdansers kenmerkend voor de experimenteerende leerlinge, wier baanbrekende, imponeerende dansdrift nieuwe impulsen gaf aan de Europeesche dansontwikkeling, zoo is toch een van de belangrijkste resultaten, dat uit de Wigmanschool

en de Wigman-groepen voortreffelijke solisten voortkwamen als Gret Palucca en Yvonne Georgi.

Gertrud Leistikows ontwikkeling, begonnen met gymnastieklessen in de stad harer jeugd: Metz, voerde haar via een Dalcroze-cursus naar het Berlijnsche Kallmeyer-Institut, — na optreden — naar balletstudie in München en samenwerking met Laban en Wigman en — in 1914, vlak voor den eersten wereldoorlog, naar ons land, waar haar optreden groot opzien baarde. Een aan „sluierdansen" en andere „mooi" gedanste variété-attracties gewend publiek schoot eerst volkomen tekort aan begrip en moest zelfs van het tooneel af tot stilte vermaand worden bij ernstige nummers, zoodat het van den weeromstuit angstig den lach in ging houden bij grotesken ...

„Gertrud Leistikows dansen is — aldus getuigde, in 1925, J. W. F. Werumeus Buning aan wiens danskronieken hier een en ander ontleend wordt — voor velen de inwijding en diepere verwantschap met alle nieuwe dansen geworden."

„Het valt moeilijk zich een danseres te denken, wier aard zich daartoe natuurlijker leende. Want zij is niet zoozeer een tragische danseres, in wier wezen en beweging de tweespalt en strijd der wereld zich loutert of in wier dansvormen een strenge bouw elke beweging in evenwicht met het geheel brengt, als wel een lyrische danseres, van nature dansende zonder veel tegenstelling en strijd: haar dansvormen zijn eenvoudig en als gegroeid en bijna steeds onder te brengen in twee categorieën.

Een deel dezer dansen, die van de groote bewegingen, loom, edel en zwevende, is meest in een vroegere periode te rangschikken en het viel daarin op, dat de kortere rhythmen haar minder dragen: de wals is haar bijvoorbeeld als dans veel sterker verwant dan de mazurka."

„Daarnaast ontwikkelde zich echter vanaf dien speelschen en melancholieken „Faun", die een van haar oudste dansen is, een reeks „grotesken", „Golliwogg's Cake Walk", Bartoks „Groteske", „Goldene Maske", „Rote Groteske"."

Inwijdend en daarna vooral paedagogisch is de functie van Gertrud Leistikow geweest in het Nederlandsche dansleven. Hoeveel danslust en dansliefde is door haar gewekt of — zoo door anderen op losse dansavonden wakker gemaakt — dan toch door haar in goede banen geleid. Willen dansen beteekende voor vele Nederlandsche meisjes jarenlang — en nog! — naar Leistikow gaan en lesnemen.

Op de eerste herleving met Lili Green, Jacoba van der Pas, Adèle Sydow volgde aldus Leistikow met haar leerlingen, van welke Johanna Boogers, Meina Stratingh en Darja Collin (die zich later ook bij Mary Wigman schoolde) genoemd moeten worden.

Een herhaald afscheid, een herhaald verblijf in Indië — een gelukkige bestiering dreef haar nog juist vóór dezen oorlog weer naar ons land terug, zooals zij het ook het eerst bereikte vlak voor een oorlogsstorm — heeft Gertrud Leistikows loopbaan in de Nederlandsche danswereld onderbroken. De typische geaardheid van haar kunst — op zichzelf wonderlijk aansluitende bij zekere Nederlandsche strekkingen in het geestelijk-kultureele leven — beperkten haar werkingssfeer eenigermate in nieuwere tijden, nu men de statische en als het ware vegetatieve elementen in haar dans — dien tragen, loomen bloei van verfijnde arm- en handbewegingen — scherper ziet in tegenstelling tot het dynamische, animaal-bezetene of intellectueel-gedrevene van nieuwere verschijningen. En toch misschien is juist in het hernieuwde contact met Leistikow's kunst, zooals die nog weer eens voor een grooteren kring openbloeide op een leerlingenmiddag in den Amsterdamschen Stadsschouwburg in Mei 1941, waarop ook de kunstenares zelve weer optrad, iets van die primitieve zuiverheid te hervinden, die de heldere bron is van allen dans, los van alle intellectualistische bij-overwegingen, die zoo vaak in de afgeloopen jaren eigen waren aan allerlei, vaak gezochte, dansdramatiek. Want in die zuiverheid, die de sfeer van den volksdans nadert — het is tot groote innerlijke schade van onzen tooneeldans, dat dit contact in ons land nimmer tot bevruchting werd, ondanks de ... klompjes van zoo menig „Nederlandsch" ballet en dat het levendste contact met de volksdanskunst tot ons kwam via La Argentina en Imperio Argentina en de Basken — ligt het eenige eerlijke begin.





H. W. VAN ETTEN ϟϟ KRIEGSBERICHTER

De taak van den Nederlandschen Oorlogsberichtgever

De Nederlandsche oorlogsberichtgever is een „Kriegsfreiwilliger". Hij is zoodoende in de eerste plaats soldaat. Maar hij is soldaat met een bijzondere opdracht. Over de gevechtshandelingen, welke hij als soldaat meemaakt, moet hij voor Nederlandsche lezers een waarheidsgetrouw verslag schrijven.

Op zich zelf gesteld is dat een reporters-opdracht. Niettemin kan men den Kriegsberichter niet rubriceeren onder de groep van dagbladjournalisten, die groote branden en sensationeele moorden verslaan. Nog geheel er van afgezien, dat de oorlogsberichtgever zelf mede strijdt, terwijl de reporter zich tot toekijken moet beperken, zoo verlaat de eerste al spoedig het gebied van de zuivere reportage om zich bewust op het „hellende vlak" van de politiek te begeven. Behalve zijn lezers een nauwkeurig beeld van den strijd te schilderen, moet de berichtgever hun een blik gunnen in de mentaliteit der strijdenden en hun de gesteldheid voor oogen voeren van het gebied, waar de oorlog doorheen trekt. En tenslotte moet hij zonder in politieke tirades te vervallen, zijn lezers een politieke conclusie in den mond leggen.

Voor het eerste, niet-politieke deel van zijn taak, dus de zuivere verslaggeverij, kan men van den berichtgever verlangen, dat hij als reporter een stuk werk levert, dat bij verschijning in de hoogste mate actueel is. De ambitieuze berichtgever tracht niettemin zoo te schrijven, dat zijn artikel tien jaar na den oorlog nog leesbaar is als een belangwekkende schildering van een phase van dien oorlog. Dat lijkt vanzelfsprekend, maar is het niet, want menige berichtgever sneuvelt voor de verlokking een sensationeele beschrijving te geven van het beleefde, zonder er in te slagen het typeerende van het onderhavige gevecht te raken.

Het politieke deel van het werk van den oorlogsberichtgever voert tot het uitgangspunt dezer beschouwing terug: de taak van den *Nederlandschen* berichtgever.

De Nederlandsche Kriegsberichter onderscheidt zich van zijn Duitsche collega's niet alleen door het gebruik van een verschillende taal. Kenmerkend voor hem is, dat hij op een andere wijze verband zal leggen tusschen den strijd, dien hij meemaakt, en de politiek in zijn vaderland dan de Duitsche collega's dat uiteraard doen. Doch tevens dient de Nederlandsche berichtgever zich bewust te zijn van de bijzondere positie van de vaderlandsche pers.

Eerst dan de politiek. Voor den Duitschen berichtgever is de strijd tegen de Sovjets een fase uit den grooten oorlog, dien zijn vaderland sedert 1914 moet voeren, zij het ook met een wapenstilstand van 20 jaar. Een fase, die echter van onmetelijk belang is, daar de strijd in het Oosten hoogere eischen stelt aan het leger dan alle veldtochten vóór dien, althans sedert de reactiveering in September 1939 van den oorlog. Een fase, die bovendien beslissend is, omdat een nederlaag in het Oosten — hoewel slechts een der fronten — de algemeene nederlaag zou beteekenen en de barbarij van het bolsjewisme over het Avondland zou brengen.

Hoe zal echter de Nederlandsche P.K.-man den strijd in het Oosten zien? De afweer van het barbaarsche sovjet-imperialisme is ook voor den Nederlander een wezenlijk motief voor medestrijden. Op den berichtgever rust de taak zijn Nederlandsche lezers duidelijk te maken, dat een herhaling van de Napoleon-tragedie, waarnaar te velen verlangen, voor het vaderland rampspoed zou beteekenen. Nog een tweede motief heeft de Nederlandsche berichtgever met zijn Duitsche collega gemeen: het nationaal-socialistische Duitschland moet in dezen oorlog zegevieren. Zelfs al zou

men kunnen afzien van het concrete roode gevaar, dan zou een Duitsche nederlaag aan Europa slechts den terugkeer brengen van de regeeringsimpotentie der democratie en van de nihilistische opvattingen der americano-jiddische civilisatie.

Velen zijn geneigd de deelneming van een tien duizend Nederlanders aan den oorlog te zien als een gebaar jegens het Duitsche Rijk om Nederland na afloop van den oorlog zooveel mogelijk ongestoord zijn weg te laten gaan. Echter het gaat in dezen tijd niet — om een woord van Nietzsche te gebruiken — *um die Freiheit wovon*, maar *um die Freiheit wozu*. De vrijwilliger strijdt niet om voor Nederland de grootst mogelijke mate van rustige rust te bedingen. Hij weet, dat wie vrijwillig plichten op zijn schouders nam, het woord mag spreken, dat hij daarmee strijdt niet voor een vreemd Rijk, maar voor zijn eigen Rijk. De zwarte aarde der Oekraïne, het moerassige land aan het Ilmenmeer, de rotsbodem van den Kaukasus, waarin honderden en honderden jonge Nederlanders van den strijd uitrusten, zijn ook Nederlandsche aarde geworden. In het Rijk der Germaansche stammen is er voor Nederland een taak weggelegd, waarbij de vaderlandsche kolonisatorische capaciteiten ruimschoots tot hun recht kunnen komen. Of zij tot hun recht zùllen komen, is een vraag, die alleen het vaderland kan beantwoorden. De Nederlandsche vrijwilliger baant den weg. En de Nederlandsche Kriegsberichter? Zijn taak is zijn lezers een blik te gunnen in de mentaliteit der strijdenden. Zijn taak is het land, dat Nederlanders helpen veroveren, uit te beelden aan zijn volksgenooten. Hij moet hun duidelijk maken, dat deze oorlog niet slechts een onvermijdelijke afweer van het roode gevaar is, maar tevens den Germanen de levensruimte schenkt, die zij noodig hebben, willen zij niet zich zelf door kinderbeperking te gronde richten.

Ten slotte moet de Nederlandsche oorlogsberichtgever het juiste besef hebben van het bijzondere karakter van de Nederlandsche pers. Hij moet zich vertegenwoordiger gevoelen van een krantenwezen, dat tot het oudste in Europa behoort. In het karakter van de pers pleegt zich het wezen van het volk te weerspiegelen. Het is buiten kijf, dat in de laatste tientallen jaren onze pers een mombakkes voor had, dat de wezenstrekken van ons volk niet juist weergaf. Het kenmerk van de goede Nederlandsche pers is oprechtheid, veelzijdigheid en actualiteit. Op de keper beschouwd, zijn de Nederlanders een volk van boeren, van ter zee varende kooplieden, van nijvere kleine burgers. Grootindustrieelen en fabrieksproletariers of politiceerende officieren en politie, die een oorlog voorbereidden, hebben slechts in de geringste mate het karakter der Nederlanders bepaald. Boersch is het Nederlandsche volk in de neiging tot bezonnenheid, tot een helder oordeel, dat op feiten stoelt. Want in het boerendom leeft de herinnering aan den zwaren, zuren arbeid van een voorgeslacht, dat het water versloeg, in hem leeft de ernst van hen, die, door landnood gedwongen, den landbouw tot tuinbouw-onder-het-glas intensiveerden, in hem leeft de nuchterheid van vele geslachten die rekenen leerden bij het kostbare bouwen van hooge dijken en het geld slokkende inpolderen van duizenden hectaren groote plassen.

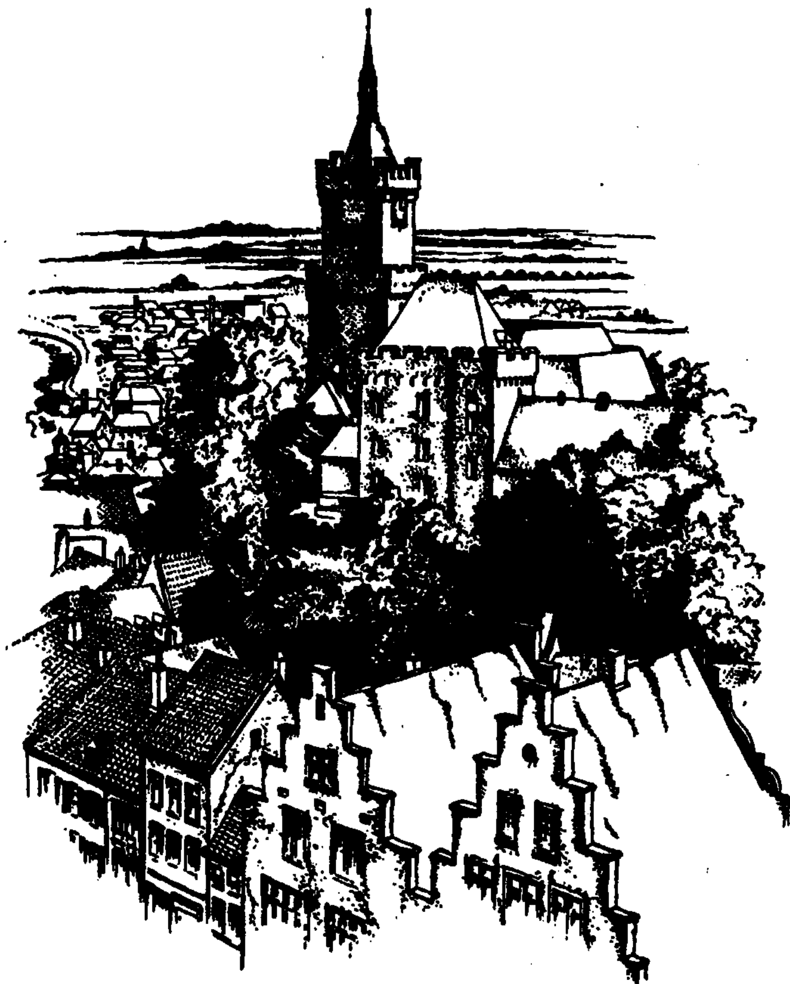
Van zijn zeevaarders en kooplui heeft de Nederlander zijn behoefte aan veelzijdig en actueel nieuws. Eens in de zeventiende eeuw was de heele wereld het domein van Hollandsche koopmansondernemingen. Verslapt door geldgewin, verzwakt door bloedverlies, gleed Holland af, eerst langzaam, in de laatste jaren definitief. Maar steeds is er een wanverhouding blijven bestaan tusschen den geringen geopolitieken omvang van Holland en den ondernemingslust zijner beste zonen, die de wereld als het veld hunner activiteit kozen. De zeer omvangrijke politieke en economische rubrieken in vrijwel alle bladen weerspiegelen het belang dat de Nederlanders in de politiek en de economie der wereld hebben.

Toch is de pers als gevolg harer uitvoerige voorlichting nooit droog of onleesbaar geworden: de invloed van kleinburgers, die, door hun krant prettig beziggehouden, allerminst vermoeid willen worden.

Journalistiek staat de Nederlandsche pers op hoog peil. Politiek was zij dom-naïef, in vooroordeelen verward geraakt. De Nederlandsche oorlogsverslaggever heeft zich naar het hooge peil der pers te richten. Zijn verslagen moeten zijn: actueel, waarheidsgetrouw, stilistisch zeer verzorgd. Politiek moeten zijn verslagen weergeven, wat de „avant-garde" der Nederlandsche jongeren, de vrijwilligers in het oosten, tot ideaal hebben gekozen: den strijd om en voor het Rijk.

Wir schildern der Heimat den Heldenkampf unserer Soldaten nicht durch zivile Journalisten, die wie im Weltkriege eine kurze Stippvisite bei irgendeinem Stabe machen, um dann in ihren Zeitungen nationale Bardengesänge anzustimmen. Unsere P.K.-Männer stehen bei der kämpfenden Truppe; sie stellen der Heimat den Krieg so dar, wie er ist, mit aller unerbittlichen Realistik, und die Heimat hat gerade deshalb auch ein ganz klares Bild von der Front. Gerade das spornt sie immer wieder zu neuen erhöhten Leistungen an.

JOSEPH GOEBBELS: „Das eherne Herz"



PROF. HANS MERX

HET MOOIE OUDE KLEEF

Kleef, de mooie stad aan den Neder-Rijn, de stad van de Lohengrin-sage, vierde voor kort haar 700-jarig bestaan. Het was 700 jaar geleden, dat door Dietrich II de stad Kleef door oorkonde het stadsrecht verleend werd.

De stad, die zich op beboschte heuvelruggen verheft en door den boven alles uitstekenden Schwanenburg beheerscht wordt, kan op een rijke en veelzijdige geschiedenis terugblikken.

Als verblijfplaats van de Hertogen van Kleef en later als derde residentie van Brandenburg-Pruisen, werd van Kleef uit eeuwenlang het lot van West-Duitschland op beslissende wijze bepaald.

De Schwanenburg is het middelpunt van heel het Kleverland. De geschiedenis van den burcht is oeroud. De kroniekschrijver van de hertogen van Kleef hult zijn oorsprong in het schemerlicht van sage en legende.

In het jaar 1439 liet hertog Adolf II den „Schwanenturm" opnieuw bouwen, nadat de oude ingestort was. Zooals 's hertogen kroniekschrijver verhaalt, legde de bouwer het oogenblik, dat met den bouw van den toren werd begonnen, schriftelijk in een oorkonde vast, die in den burcht ingemetseld werd:

„In het jaar 1439 na Christus' geboorte, op den zevenden dag van October, stortte hier op deze plaats een groote toren van grijze steen in, welke daar sedert meer dan 300 jaar vóór Christus gestaan had. En de hooggeboren Heer Adolf, de eerste Hertog van Kleef en Markgraaf, liet de plaats ontruimen en binnen hetzelfde jaar een nieuwen toren, vanaf de aarde tot aan dezen steen, weer opbouwen. En er wordt verteld, dat Julius Caesar den toren, welke daarvoor stond, heeft laten bouwen."

Velerlei wederzijdsche betrekkingen verbinden sedert lang Kleef en het Kleverland met Nederland, vooral sedert het jaar 1647, toen Jan Maurits van Nassau-Siegen als stadhouder van Brandenburg naar Kleef geroepen werd. Evenals de groote Willem van Nassau en de strateeg Maurits van Nassau, beiden van het huis van Oranje, werd Jan Maurits op het slot Dillenburg geboren, streng opgevoed en met een economisch verantwoordelijkheidsgevoel op het practische geschoold, zooals dat op Dillenburg sedert Juliana van Stolberg—Wernigerode nu eenmaal gebruikelijk was.

Met Jan Maurits begint eigenlijk aan den Neder-Rijn de tuin-architectuur in haar rijke, klassieke uitbeelding. Hij mag met het volste recht als de vader van de tuinstadsgedachte in Duitschland betiteld worden. Doch zijn dubbele positie als stadhouder van Brandenburg en als actief gene-

raal bij de Staten-Generaal in Nederland, voor welke belangen hij dikwijls te velde moest trekken, maakte hem het werk in Kleef niet gemakkelijk.

Te Haarlem verscheen in 1747 bij den boekverkooper Jan Bosch een dichtwerk van Pieter Langendijck „De Stadt Kleef haar Gezondheidsbron". „Salus Publica" leest men aan den voet van de afbeelding op de titelpagina van den dichtbundel. De foto geeft het waterspel aan het Amphitheater van Kleef weer, omlijst door de gestalten van de Dichtkunst en de Genezing. Het boek, smaakvol voorzien van gravures en teekeningen van Jan de Beyer, is een loflied op de schoonheden van de tuinstad Kleef en voor alles op haar grootmoedigen economisch vooruitzienden schepper, den vorst Johan Maurits van Nassau-Siegen.

In het door hem geschapen amphitheater verhief zich uit het groote bekken het meer dan levensgroote standbeeld van Minerva, een geschenk van de stad Amsterdam aan Jan Maurits in 1660. Aan den voet van dit beeld bevindt zich het stadswapen van Amsterdam. Het standbeeld is een werk van Artus Quellinus, de Vader, die tien jaar vroeger voor het stadhuis te Amsterdam de plastische gevelversiering en de beeldhouwwerken van de gerechtshal, gelijkvloers gelegen, ontworpen en uitgevoerd had.

De rekening-boeken van de Stad Amsterdam bezetten, naar Galland ons bericht, een mededeeling over de uitbetaling aan Quellinus van een bedrag van achttienhonderd gulden voor de vervaardiging van dit beeld, en tevens een besluit van den schatmeester te Amsterdam, waarbij aan den beeldhouwer werd opgedragen het maken van „een Pallasbeeld, acht voeten hoog, op een voetstuk met vier dolphijnen, volgens model aan Heeren Burgemeesters vertoond, om ingevolge hunne order, aan Prins Maurits tot een fontein te Cleve vereend te worden".

De dichter Joost van den Vondel prijst Quellinus als „het licht der beelthouwerije onzer eeuwe, en beelthouwer van Amsterdam"·

De Minerva verschijnt als slanke, jeugdige gestalte, ernstig neerziend, met gebogen hoofd, op een aardbol, welke in een vaas rust. De helm is met lauweren omkranst. Borst en rug zijn door een pantser bedekt. Uit de staande houding van de figuur ontwikkelt zich de schilderachtige plooien-val van den mantel.

Wanneer men de vroegere werken van den meester in Antwerpen, in het Amsterdamsche stadhuis en het Rijksmuseum gezien heeft, dan is Quellinus in zijn Minerva in Kleef nauwelijks te herkennen.

De uitgelatenheid van de bronnimfen, tritonen en kinderfiguren in het stadhuis te Amsterdam ademt de geest van Rubens. Evenals de in haar natuurgetrouwheid aangrijpende uitbeelding van „De Razerny" in het Rijksmuseum te Amsterdam. En dan als tegenstelling de ernstige en waardige Minerva te Kleef in haar majestueuze rust boven haar waterbekken.

Zij moest het zinnebeeld vormen van den rustig bespiegelenden, voorzichtigen en bedachtzamen Stadhouder, zijn geestelijke vrouw als het ware (Jan Maurits was namelijk vrijgezel).

Joost van den Vondel heeft deze Klever „Armipotens belli Praeses Tritonia virga" bezongen (Vorst en Heere Johan Mauritius):

„De Wijsheit, trots op haer rechtvaerdigh wapen,
  Niet uit het brein geklonken van Jupijn,
  Maer uit het hooft van Fidias Quellijn,
Vertoont zich hier door geest en kunst herschapen.

Mauritius, noit vast aen 't juk der vrouwen,
  Wert noch belust in zijnen ouden dagh,
  Zoo dra de helt de wijze Pallas zagh,
Haer rechte hant uit rechte min te trouwen.
Ons raethuis helpt dit huwelijk voltrekken,
  En voert den Vorst de heldenwijsheit t'huis,
  Met Aemstels schilt, het heerlijk wapenkruis,
Om tot cieraet van 's Vorsten bron te strekken."

De Nederlanders zijn altijd graag en dikwijls naar Kleef en zijn omgeving gekomen. Reeds vorst Jan Maurits schrijft aan den grooten keurvorst: „Vele voorname en ook eenvoudige Nederlanders komen uit Holland, speciaal en alleen om deze plaats te bezichtigen en uiten hun bewondering over de hoogspuitende fonteinen."

Ook later zijn deze relaties niet afgebroken.

Nederlandsche kunstenaars, zooals de schilder C. W. Koekkoek, leefden en werkten in Kleef. Zij schilderden de schoonheden van het Kleverland in talrijke werken.

De Nederlanders verstaan het Klever-dialect, het klinkt hun vertrouwd en genoeglijk in de ooren.



Tegenwoordig is Kleef een druk bezochte kurplaats en een geliefd zomerverblijf. Haar gunstige ligging in de nabijheid van het „Reichswald", haar tuinen en parken, het milde klimaat, dat door een lichte inwerking van den vochtigen zeewind veel overeenkomst met het zeeklimaat vertoont, dat alles maakt de stad daartoe wel bij uitstek geschikt.

Reeds in 1742 stond Kleef als kurplaats in hoog aanzien; de daar aanwezige staalbronnen werden in 1741 ontdekt. De kur-inrichting van Dr Bergmann werd meer dan 50 jaar geleden door pastoor Kneip uit Wörishofen persoonlijk ingewijd.

Vele Nederlanders hebben daar reeds in den loop der jaren een volledige genezing gevonden.

Het „Reichswald", dat 30.000 morgen groot is, noodt tot prachtige wandelingen, die zich tot aan de Nederlandsche grens kunnen uitstrekken.

Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache, wie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes, der Mythos Anfang und Ende der Geschichte, die Lyrik Anfang und Ende der Dichtkunst ist.

RICHARD WAGNER: „Oper und Drama"

Paulus Potter Fecit

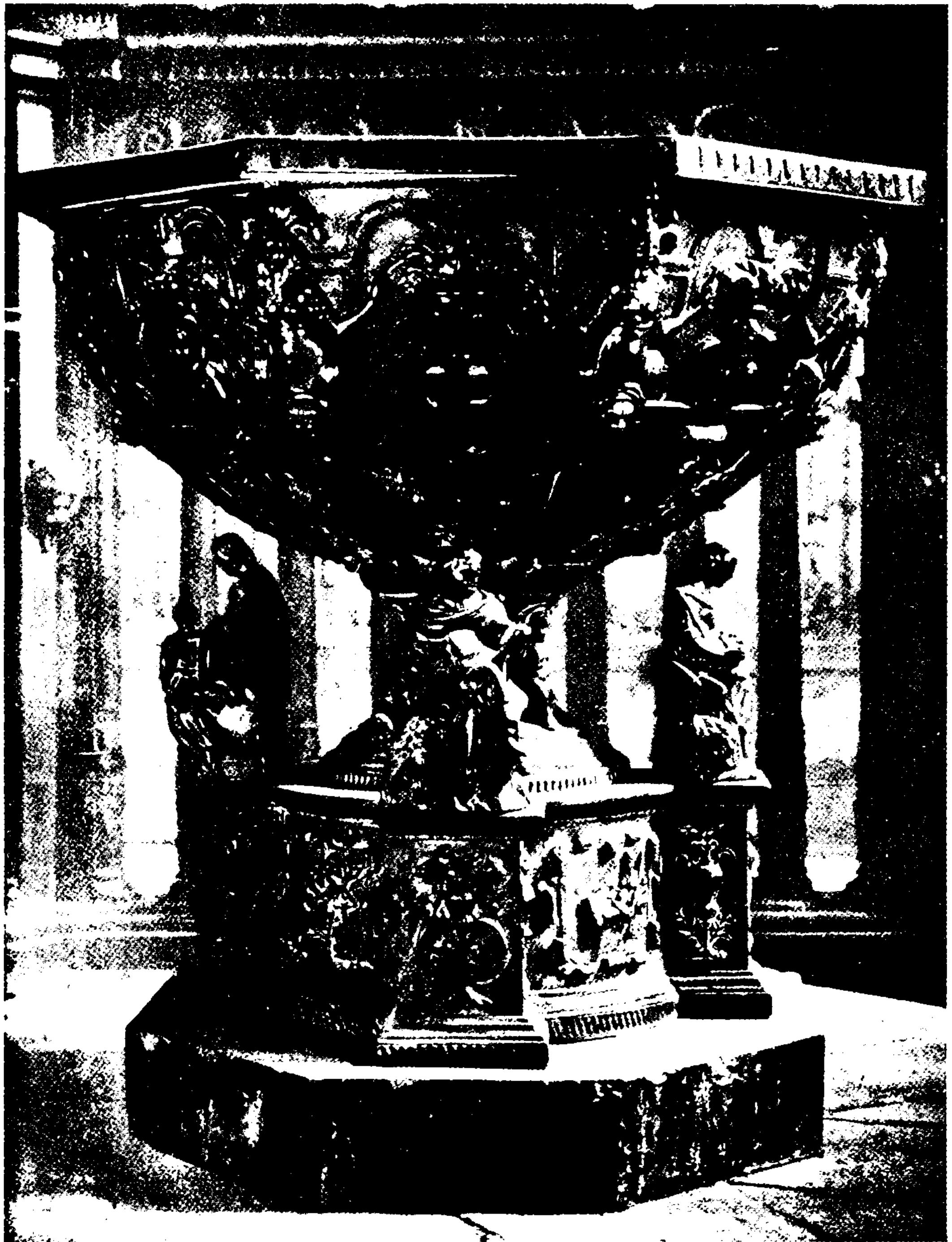
P. Dupont Sculpsit

DIRK TOLP



Amstelodami MCMVI

Sumptibus J. Six



DOOPVONT IN DE MARIAKERK TE DANZIG

DEN

BYBEL

Dat is

De Boecken der hey-ligher Schriftuer / uytten oirspronc-kelijcken Hebreeuschen ende Griecks-schen ghetrouwelick ver-duytschet.

Met verklaringhe duystere woorden/redenen/spreucken/ende ver-scheydenen lesinghe/ die in andere loofelicke oversettinghe ghevonden worden/ ende hier tot dienst vande God-vruchtigen aen de cant geset.

Rom. 15,4.

Al wat te voren gheschreven is, dat is tot onser leere geschreven, op dat wy door lijdtsaemheyt ende vertroostinge der Schriftuere een hope hebben.

2. Timoth. 3,14.

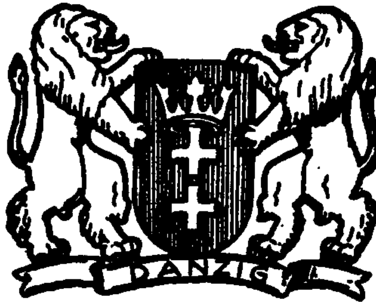
Blijft ghy in't gene dat ghy geleert hebt / ende dat u toebe-trout is / wetende van wien ghy het gheleert hebt, Ende dat ghy van uwer kindtsheyt af / de H. Schriftuere gheweten hebt / de welcke u can onderwysen ter salighheyt door het ghe-loove dat in Christo Jesu is: want alle Schrift van God in-ghegeven / is tot leeringhe / tot straffinghe / tot beteringe / tot onderwysinghe in gherechtigheyt / op dat de mensche Gods volcomen zy tot alle goede wercken wel onderwesen.

Men vindtse te coop by Kryn Vermeulen / de jon-ghe Cramer / woonende opte lege zydt van Schotland: by Danswyck. 1598.

MENNISTENBIJBEL VAN DANZIG 1598, TITELBLAD

DR A. HULSHOF

HET NEDERLANDSCHE KARAKTER VAN DANZIG



In 1680 is te Parijs een kaart van Danzig gedrukt met het onderschrift: Vue perspective de la ville de Rotterdam en Hollande avec les fortifications et embellissements.

Is deze vergissing het gevolg van een onachtzaamheid van den uitgever, of heeft deze verwisseling een dieperen achtergrond? Als de klassieke halfgod Atlas, die het hemelgewelf op zijn schouders torste, op een nacht Danzig verplaatste naar de monding van een onzer groote rivieren, dan zou dit stadsbeeld heel goed in de omgeving passen, want Danzig maakt den indruk van een Hollandsche stad.

De correspondent van Die Deutsche Zeitung in den Niederlanden, die verleden zomer Danzig bezocht, schreef, dat hij aanvankelijk de kluts kwijt was, toen hij uit ons land te Danzig aankwam. Hij waande zich nog in Nederland. Het oog merkt nauwelijks een onderscheid, want — al ontbreken de grachten — de huizen, de kerken, de herbergen en menschen zijn typisch Nederlandsch. Het oor draagt er toe bij om het zinsbedrog te versterken, want het Danziger plat klinkt nauwelijks anders dan het dialect van de visschers en arbeiders in de havens van Amsterdam en Rotterdam. Daarom luisteren de eenvoudige lieden, die in het havengebied van Danzig wonen, met een zekere voorliefde naar den zender van Hilversum, dien zij zonder moeite kunnen volgen. Dat is geen wonder. Het plat, dat zij spreken, bestaat grootendeels uit woorden en klanken, die Nederlandsche kolonisten en zeelieden hier in vroeger eeuwen hebben gebracht.



Spoedig nadat het gebied van den Beneden-Weichsel onder de heerschappij van de Duitsche Orde was gekomen, trokken Hollandsche boeren en kooplieden naar Pruissen. Reeds op het einde der 13e eeuw hadden zich daar Hollanders als kolonisten gevestigd. Blijkens een oorkonde, die in het Staatsarchief te Koningsbergen berust, stichtte de Pruissische Landcommandeur der Duitsche Orde in 1297 het stadje Pruissisch Holland en gaf het dien naam naar de eerste pachters, die uit Holland gekomen waren. Vondel heeft ongetwijfeld aan deze Hollandsche nederzetting gedacht, toen hij den engel Rafaël tot Gijsbrecht van Amstel liet zeggen:

„Zijn wil is, dat ghy treckt na'et vette land van Pruissen,
Daer uit 't Poolsch geberght de Wijsselstroom koomt ruis-
[schen,
Die de oevers rijck van vrucht genoeghelijck bespoelt.
Verhou U daer, en wacht totdat de wraeck verkoelt.
Ghy zult in dit gewest een stad, Nieuw Holland, bouwen,
En in gezonde lucht, en weeldige landouwen
Vergeten al uw leet, en overbrogten druck."

De Hollandsche kooplieden haalden uit het gebied der Duitsche Orde hout, koren, bontwerk en barnsteen en brachten erheen zout, laken en kruidenierswaren. Graaf Willem IV van Holland, die in 1340 en 1341 aan Pruissische kooplieden gunstige bepalingen verleende voor hun handel op Dordrecht, reisde zelf in 1344 en 1345 naar het land van Pruissen om de Duitsche Orde bij te staan in haar veldtocht tegen de Litauwers. Hij bezocht Marienburg, Koningsbergen en Danzig. De onkosten van zijn oponthoud werden hem voorgeschoten door een koopman uit Elbing. Op den Hanzedag, die in 1367 te Elbing werd gehouden, verschenen afgezanten uit Amsterdam, Dordrecht, Harderwijk, Kampen, Stavoren en Zierikzee. In den loop der 15e eeuw nam het aantal Nederlandsche schepen, dat de haven van Danzig aandeed, gestadig toe. In de jaren van 1441 tot 1447 betaalden de Hollandsche schippers aan pondgeld 4000 pond grooten; de gezamenlijke waarde van schepen en lading werd als 576 000 pond grooten aangegeven of 59 625 000 gulden, d. i. per jaar 9 937 500 gulden. Hollandsche reeders lieten voor eigen rekening te Danzig schepen bouwen. Bovendien wisten zij gedaan te krijgen, dat zij tot de Danziger Beurs in den Artushof werden

toegelaten. Zij hadden er een eigen bank, de Holländerbank. In de bijbehoorende kapel van de Nicolaaskerk hangt nog heden ten dage boven het altaar een gouden Mariabeeld, vervaardigd te Amsterdam in 1492, voorzien met het Amsterdamsche wapen, ter herinnering aan de hechte banden, die toen reeds Danzig met de stad aan den Amstel verbonden.

Dat Danzig met het Katholieke Nederland van vóór onzen opstand tegen Spanje ook op kunstgebied betrekkingen heeft onderhouden, blijkt uit het doopvont in de Mariakerk, dat is afgebeeld in het plaatwerk van professor Erich Keyser over Danzig, 2e uitg. 1934, pl. 34 (zie afb. blz. 132). Het bestaat uit een sokkel van zandsteen met reliëfs, uit een bronzen bekken en uit een bronzen hek. De Danziger steenhouwer Cornelius leverde den sokkel, de beeldhouwers Heinrich Neuberg en Barthel Pasteyde vervaardigden daarop zeven reliëfs met bijbelsche voorstellingen. Meester Hendrik Willemszoon te Utrecht kreeg opdracht voor een model van het bekken, dat gegoten werd door zijn plaatsgenooten Adriaen Hendrikszoon en Claes Adamszoon, terwijl Hendrik Willemszoon het houten, met een voorstelling van den Heiligen Geest versierde, vergulde deksel vervaardigde. Het maken vorderde ongeveer twee jaren tijds, waarna het geheel via Amsterdam, onder leiding van een vakman, die de opstelling zou leiden, in losse stukken over zee naar Danzig werd verzonden. Het schip kreeg averij bij Hela, waarbij het deksel verloren ging; maar het kunstwerk zelf werd gered. Het werd in de Mariakerk opgesteld, waar het nog heden ten dage dienst doet. De vertegenwoordiger van de Philipsfabrieken te Berlijn, de heer Gordan, die een Danziger van geboorte is, vertelde mij, dat hij met zijn vrouw expres van Berlijn naar Danzig gereisd was, om zijn jeugdigen stamhouder in dit doopbekken in de Mariakerk te laten doopen. Ten behoeve van de tentoonstelling „Nederlanders in Europa", die dezen zomer in het Rijksmuseum te Amsterdam zou worden gehouden, is een afgietsel in gips van dit doopvont vervaardigd.

In de 16e eeuw zijn uit ons land scharen Doopsgezinden om des geloofs wille uitgeweken naar Danzig en het land van den Weichsel. In Danzig alleen hadden zij al spoedig een gemeente van duizend zielen. In het stroomgebied van den Beneden-Weichsel hebben zij vele woeste en verdronken gronden herschapen in vruchtbaar wei- en bouwland. Tal van dorpen en nederzettingen hebben er tot op onze dagen de herinnering aan de Nederlandsche afkomst bewaard. „Niet alleen het landschap met zijn uitgestrekte weiden, zijn knotwilgen langs de groene dijken en vaarten, met zijn zwartbonte koeien en zijn windmolens vertoont een groote gelijkenis met ons eigen land, ook de boerderijen, de groentetuinen, de akkers en de velden zien er even proper uit als in Noord-Holland of Friesland, en tal van gebruiksvoorwerpen en meubelen, die in de musea onzer Nederlandsche steden aan het verleden herinneren, zijn hier nog in zwang." In de buurt van Gollub staat een klein museum, waar allerlei boeken, geschriften, teekeningen, documenten en meubels een overzichtelijk beeld geven van de door en door Nederlandsche kultuur, die hier geruimen tijd toonaangevend was. De Nederlandsche bijbels en gezangboeken, die er te zien zijn, leggen ge-



HOLLANDSCHE MOLEN IN DE BUURT VAN DANZIG

tuigenis af van de vasthoudendheid dezer Doopsgezinden aan het geloof hunner voorvaderen. Merkwaardig is de Mennistenbijbel van Danzig uit 1598, waarvan de Bibliotheek der Vereenigde Doopsgezinde Gemeente te Amsterdam een exemplaar bezit. Op het titelblad (zie afb. blz. 132) staat te lezen: „Men vindtse te coop by Krijn Vermeulen, de Jonghe, Cramer, woonende opte lege zijdt van Schotlandt by Danswijck 1598." Schotland is een voorstad van Danzig. Mijn betovergrootvader, Hendrik Berents Hulshoff, Oudste of Bisschop bij de Oude Vlaamsche Doopsgezinden te Zenderen bij Borne, heeft in 1719 zijn geloofsgenooten te Danzig en aan den Weichsel bezocht, om er te preeken, te doopen, het avondmaal te bedienen en de voetwassching te verrichten. Hij vertelt in zijn reisverhaal, dat bewaard is gebleven, dat hij een mand vol boeken voor hen had meegebracht. Voordat hij de terugreis aanvaardde, werd hem opgedragen om hen Nederlandsche bijbels, liederenbundels en stichtelijke boeken uit Amsterdam te bezorgen.

In de Schriftenreihe des Mennonitischen Geschichtsvereins, in de Mennonitische Geschichtsblätter, die te Danzig worden uitgegeven, en in de Mitteilungen des Sippenverbandes Danziger Mennoniten-Familien wordt op de Nederlandsche afkomst en op de Nederlandsche stamverwantschap sterk de nadruk gelegd.

Wij wonen in een land, waar het klimaat een groot deel van het jaar vochtig is en kil. Daarom hebben wij nu en dan behoefte aan een hartversterking. Door de Oude Schiedammer en de „Half om half" van Wynand Fockinck na te volgen, hebben afstammelingen der Doopsgezinde kolonisten naam gemaakt. Ambrosius Vermeulen was de stichter der inmiddels wereldberoemd geworden Danziger likeurfabriek „Der Lachs". Peter Stobbe opende op den Tiegenhof bij Danzig een branderij van machandel, een soort jenever, zonder welke een rechtgeaard burger van Danzig of boer van het Weichselland zich geen draaglijk leven kan voorstellen.

Behalve Doopsgezinden zijn ook Calvinisten naar Danzig uitgeweken, toen zij voor de dwingelandij van Alva moesten vluchten. In de stad zelf werden geen vreemdelingen toegelaten. Daarom vestigden zij zich in de voorsteden. Zij waren zoo talrijk, dat zij in 1570 een eigen predikant Peter Jansen uit Delft konden laten overkomen, die Oudsten en Diakenen aanstelde, doop en avondmaal bediende en buiten de stad heimelijk preekte. Uit deze Nederlandsche vluchtelingenkerk is de Gereformeerde Gemeente van St. Pieter en Paulus te Danzig ontstaan, waarvan de geschiedenis door haar predikant Ds. Erwin Pritzel uitvoerig is beschreven in zijn in 1940 te Danzig verschenen „Geschichte der Reformierten Gemeinde zu St. Petri-Pauli in Danzig 1570—1940." Er blijkt uit, dat binnen het verband van deze kerk naast elkaar bestaan hebben een Nederlandsch-Gereformeerde en een Pruissisch-Gereformeerde gemeente, die eerst in den loop der 19e eeuw zijn samengesmolten, en dat de Nederlandsche Gereformeerden op de inrichting dezer kerkelijke gemeente grooten invloed hebben gehad. Haar oorspronkelijke naam was „Niederländisch-Deutsche Gemeinde"; nog altijd bestaat bij haar een „Niederländisch-Deutsche Armenkasse".



Sinds de oprichting der Nederlandsche Oostcompagnie staat Danzig in het brandpunt der belangstelling. Daarom hebben onze groote dagbladen artikelen gewijd aan de Nederlandsche kunstenaars, die in de tweede helft der 16e en het begin der 17e eeuw aan deze stad een Nederlandsch aspect hebben gegeven.

Zoo schreef de Berlijnsche correspondent van de Telegraaf op den 25sten Juni van het vorige jaar: „Het Nederlandsch karakter van deze oude havenstad staat buiten kijf, maar toch heeft Danzig iets heel sterk persoonlijks, waardoor het zich van de historische steden in ons land onderscheidt. De monumentale gebouwen in de oude stadswijken zijn het werk van Nederlandsche architecten en de inheemsche bouwmeesters, die de prachtige koopmanshuizen op de Lange Markt en de stoere pakhuizen langs de Mottlau schiepen, leerden hun kunst in de Nederlanden.

De Renaissance, die het stadsbeeld van Danzig beheerscht, kwam uit Italië via Nederland en Vlaanderen naar het Oosten en vertoonde een opvallend Nederlandschen invloed. De Groene Poort werd door den Amsterdamschen architect Regnier niet alleen in Nederlandschen trant, maar zelfs uit baksteenen gebouwd, die per schip uit de stad aan het IJ naar Danzig waren gebracht. De Danziger Peter Wille, die bij Jacob van Kampen in de leer was geweest en aan den bouw van het Stadhuis op den Dam had meegeholpen, streefde er met groote nauwkeurigheid naar, de voorbeelden, die hij in ons land gezien had, na te bouwen.

Maar ondanks alles — ondanks den onloochenbaar Nederlandschen invloed — is Danzig geen blindelingsche herhaling, geen platte nabootsing van een Nederlandsche stad. Het Nederlandsch karakter is hier herboren of herschapen in een eigen en sterken geest. Alles is niet alleen grooter, maar vooral grootscher. Het is niet alleen pittoresk, maar tevens monumentaal. Het is oneindig ruim van opvatting, zonder een zweem van kleinzieligheid. Het bekoort, maar het imponeert in even hooge mate."

Nehmt eure Sprache ernst! Wer es hier nicht zu dem Gefühl einer heiligen Pflicht bringt in dem ist auch nicht einmal der Keim für eine höhere Bildung vorhanden. Hier kann sich zeigen, wie hoch oder wie gering ihr die Kunst schätzt und wie weit ihr verwandt mit der Kunst seid, hier in der Behandlung eurer Muttersprache.

Nietzsche

R. PETERS

EEN RUITERPORTRET DOOR PAULUS POTTER

In het bezit van de familie Six te Amsterdam bevond zich omstreeks de beginjaren dezer eeuw een kapitale schildering van de hand van Paulus Potter, onzen befaamden jonggestorven dierenschilder uit de eerste helft van de zeventiende eeuw. Dit doek, dat ruim drie meter hoog en meer dan twee en een halve meter breed is, een oppervlakte dus van omstreeks acht vierkante meter beslaand, stelt het portret voor van Dirk Tulp, den zoon van den Amsterdamschen burgemeester Nicolaas Tulp en werd in 1653 door Potter te Amsterdam geschilderd.

Hij moet echter reeds voordien een studie van het paard, waarop de ruiter gezeten is, hebben gemaakt, want uit 1652 dateert een etsje (zie afb. blz. 137), waarop de schimmel, afgezien van den monumentalen staart, die om compositaire redenen blank gehouden kan zijn, zeer veel overeenkomst vertoont met den schimmel op het ruiterportret.

Het schilderij kwam bij den dood van Dirk Tulp in het bezit van diens oudste dochter, uit wier familie het in later jaren overging in het bezit van de Sixen.

Daar het schilderij op een zeer slecht verlichte plaats in de woning der familie Six op den wand was aangebracht, gaf de bezitter in 1906 aan Prof. P. Dupont opdracht, om hiernaar een kopergravure te vervaardigen, van welke meesterlijke plaat een reproductie is opgenomen op blz. 131.

Toen Paulus Potter omstreeks 1649 in den Haag in geldelijke moeilijkheden verkeerde — zoo leende hij op 18 Juli 1649 van den Haagschen advocaat Walbeek 100 carolus guldens en gaf hij daarvoor een schilderij in pand —, kwam hij in contact met den veel in den Haag verkeerenden Amsterdamschen burgemeester Nicolaas Tulp.

Deze Tulp bewoog Potter om zich ter verkrijging van betere afzetmogelijkheden zijner schilderijen, te Amsterdam te vestigen, aan welk verzoek hij in 1652 voldeed.

Desondanks schijnt Paulus Potter van de voorspraak van deze machtige regentenfamilie in zijn Amsterdamsche, tevens laatste levensjaren (Potter stierf toch reeds op negen en twintigjarigen leeftijd in 1654) niet veel profijt te hebben gehad. En in dit karige succes, dat zijn levensomstandigheden beïnvloedde, moet men dan ook ongetwijfeld, naast een slepende ziekte, de oorzaak zoeken voor zijn vroegen dood. Wat Potter echter in zijn korte leven presteerde, grenst aan het ongelooflijke. Van hem zijn naast de vele teekeningen en etsen, een 130-tal schilderijen bekend, waaronder doeken van enorme afmeting. En al mag het waar zijn, dat zijn kunst vooral in de 18e eeuw te hoog werd aangeslagen en omstreeks de wisseling van negentiende en twintigste eeuw juist gebagatelliseerd, Potter was een schilder van formaat, die zijn vak door en door kende en eerlijk en oprecht zijn naturalisme, door een meesterlijke compositie zonder gezochte effecten en een sublieme verfbehandeling, tot een zeer hoog plan wist op te voeren.

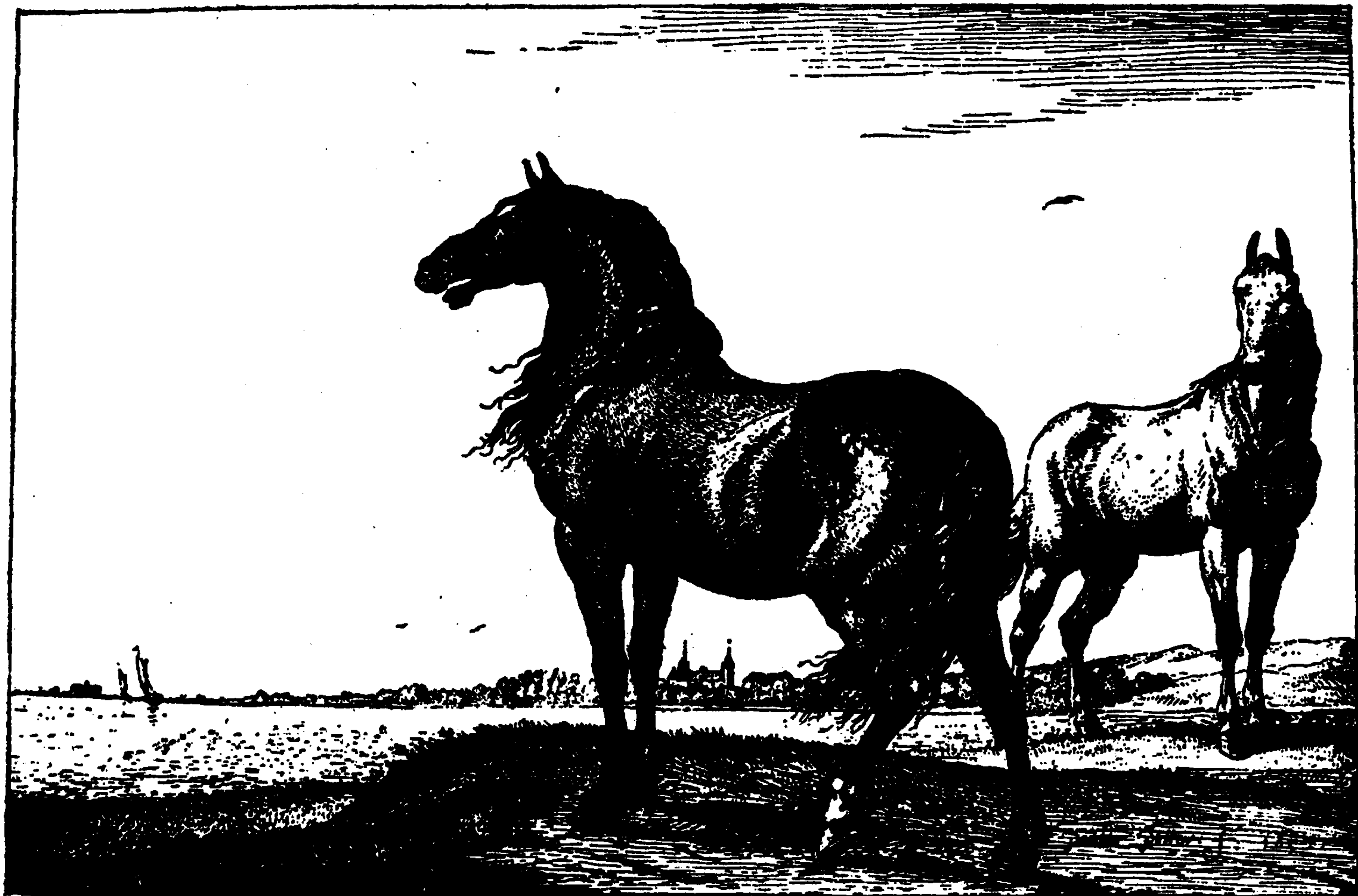
Bezien wij bij voorbeeld eens de zwart-wit-reproductie van de gravure, door Dupont naar zijn schilderij gemaakt en bekijken wij dan wel speciaal den linker voorgrond.

De buitengemeen knappe verbeelding dezer plantenweelde vormt, ondanks een minutieuze stofbehandeling, toch een gesloten geheel en tast de overdwars loopende lijnen der compositie in hun verdiepende werking niet aan. Het onder den buik van het paard zichtbaar komende riviergezicht, waarvan de bedding tusschen de voorpooten door te volgen valt, is, naar uit verscheidene eigenaardigheden rond het leven van Potter en uit het beeld van het stadsgezicht links valt af te leiden, kennelijk de Rijn met de stad Kleef. Het staat vast, dat Paulus Potter omstreeks 1649 in betrekking tot het hof van Frederik Hendrik stond en daarna tot het hof van Graaf Johan Maurits van Nassau, sedert 1647 de gouverneur van Kleef. Zoo schilderde Potter voor Amalia van Solms een doek, dat echter om een minder hoffelijke koe ten hove geweigerd werd en toen in het bezit van den Graaf van Hessen-Kassel kwam. Napoleon bracht dit doek naar Parijs, waarna het later door den Russischen Keizer voor 10500 guldens voor de Hermitage te Petersburg werd verworven. Graaf Johan Maurits van Nassau, beter bekend als „de Braziliaan" — hij trok o. m. in 1636 naar Brazilië, waar heen hij waarschijnlijk Pieter Post medenam, die daar de vestingwerken van Pernambuco zou hebben aangelegd —, bevond zich omstreeks 1650 in den Haag, alwaar Potter voor hem een zeer wonderlijk etsje beet, voorstellend een Braziliaansch aapje en een Braziliaansche plant.

Zeer waarschijnlijk is Potter, evenals Pieter Post, die toen met de werkzaamheden voor het stadhuis te Maastricht een begin maakte, in het gezelschap van Johan Maurits medegereisd naar Kleef en daar moeten dan de schetsen van de stad Kleef, waarboven zich de Zwanenburcht verheft, zijn ontstaan, welke beelden op het landschap, dat als achtergrond voor het ruiterportret dient, voorkomen.

Bovengenoemde Post was in 1644 reeds te Kleef de bouwmeester van het Prinsenhof voor Maurits van Nassau-Siegen en Jacob van Campen was de ontwerper van het fraaie park met zijn fonteinen, waarvan echter na den inval der Franschen in 1794 weinig meer overbleef. Dat dus ook Potter in Kleef gewerkt zou hebben behoeft, gezien zijn goede betrekkingen tot het hof en de stadhouder, geenszins verwondering te baren.

Het valt slechts te betreuren, dat voor zijn werkzaamheden in deze omstreken slechts dit eenige bewijs te leveren valt en merkwaardigerwijze nog wel op een schilderij, dat een Amsterdamschen burgervader voorstelt!



MR F. C. ROELS

KULTUREELE EN COMMERCIEELE WERKZAAMHEID

Voor den Kantonrechter te Groningen moest onlangs terecht staan de winkelier in porcelein en aardewerk H. H. D., terzake van het medewerken aan de verspreidng of het in het verkeer brengen van kultuurgoed, zonder dat hij lid was van de Nederlandsche Kultuurkamer en terwijl dit medewerken niet een uitsluitend commercieele werkzaamheid was. Ter verduidelijking diene, dat het hier betrof verkoop van schilderijen aan het publiek door dezen winkelier, die zelf de schilderijen en gros had ingekocht.

De Kantonrechter wees vonnis en sprak den verdachte vrij van het hem ten laste gelegde. Hij overwoog daarbij, dat, nog afgezien van het feit, dat de verkochte schilderijen kunstwaarde misten, zoodat het hier niet betrof kultuurgoed, aan de verspreiding waarvan de verdachte had medegewerkt, toch in ieder geval sprake was van een uitsluitend commercieele aangelegenheid. Het maken van winst was immers verdachte's eenige doel bij zijn werkzaamheden; artistieke oogmerken waren daarbij niet aanwezig omdat verdachte zelf niet artistiek was aangelegd, noch zich bij den aankoop der schilderijen „en gros" door artistieke voorlichting had laten leiden. Zooals iedere koopman normaliter doet, had hij zich alleen afgevraagd, of zijn schilderijen aftrek zouden vinden.

Uit het bovenstaande blijkt in de eerste plaats, dat de Kantonrechter de bewoordingen van artikel 3 der Kultuurkamerverordening heeft uitgelegd, dus dat die bewoordingen voor hem niet duidelijk zijn, dat zij niet voor zichzelf spreken. Duidelijk *zonder meer*, dat wil zeggen: in het algemeen voor geen dubbele uitlegging, zelfs voor geen enkele uitlegging vatbaar, is niets; niets spreekt voor zichzelf, iets is alleen *voor iemand* vanzelfsprekend. Ook de woorden „duidelijk" en „vanzelfsprekend" zijn dus niet zonder meer duidelijk.

Het ligt er aan bij wien iets zich aandient, of het als een vanzelfsprekendheid wordt binnengehaald, dan wel als een

onduidelijkheid wordt behandeld met die gereserveerdheid, welke past ten opzichte van hetgeen waarvan men niet zeker is.

Is het laatste het geval, spreekt iets niet voor zichzelf, dan moet er een introductie zijn, een tolk, een interpretatie. Waar iemand geïntroduceerd wordt, bepaalt wie als tolk optreedt. Aan wien iets moet worden duidelijk gemaakt, geeft antwoord op de vraag, welke interpretatie zal worden gegeven. Tenslotte is interpreteeren niets anders dan het herleiden van een onbekende grootheid tot een bekende. Men moet daarbij uitgaan van een bepaald systeem, wil men geen gevaar loopen te worden misverstaan. Een natuurverschijnsel kan men niet interpreteeren door zijn beschrijving grammaticaal te ontleden, een wiskundige stelling kan niet worden bewezen door teleologische uitlegging. Niet omdat zij anders haar drinkbakje niet kan bereiken, heeft een giraffe een langen hals.

Het systeem dat iemand heeft, zijn zijn spelregels. Deze vormen voor den speler geen moeilijkheid; hij aanvaardt ze zonder meer. Zij zijn voor den enthousiasten speler vanzelfsprekend; zijn spelregels behoeven voor hem geen uitleg of rechtvaardiging, noch dulden zij andere regels naast zich. Voor hem is het spel geen spel, maar ernst — werkelijkheid. Wie bewijzen vraagt is reeds als speler verloren; hij heeft de eerste schrede gedaan naar het standpunt van den toeschouwer.

Aan de wijze van spelen herkent men den rechtgeaarden speler. Aan de spelregels (en niet aan den inzet) herkent men het spel, of dit nu ganzenbord heet of democratie. Het gaat om het systeem en om de consequentie en den ernst waarmede het wordt gevolgd. Samen bepalen zij spel en speler; óók bij het vonnis van den Groningschen porceleinwinkelier, dat aan het begin werd vermeld.

Wie medewerkt aan de verspreiding van kultuurgoed of het in het verkeer brengen daarvan, dient lid te zijn van de Nederlandsche Kultuurkamer, *tenzij dit medewerken een uitsluitend commercieele werkzaamheid is.*

Van welk systeem is de Groningsche Kantonrechter uitgegaan, toen hij zich de hierboven cursief gedrukte bewoordingen ging verduidelijken?

En van welk systeem had hij kunnen uitgaan?

Het zijn de spelregels van den „particulier", zooals Mr Roothaert hem in zijn nieuwe boek „De Vlam in de Pan" noemt. Het is de man, die in Grondwet en Burgerlijk Wetboek een rustig bezit heeft, waarin zijn rechten nauwkeurig staan omschreven, de man, die uitsluitend commercieele werkzaamheden verricht, wiens eenig doel bij zijn werkzaamheden het maken van winst is, de man, die geen andere oogmerken heeft. Het is de Groningsche porcelein- en aardewerkwinkelier, zooals hij door den Kantonrechter geschilderd wordt.

Men zou hem den individualist noemen, ware het niet, dat men meende, dat deze zoo al niet — voorgoed — verdwenen was, dan toch aan het verdwijnen is. Doch in de gedaante van den particulier duikt hij weer op.

De particulier is autonoom; anderer spelregels duldt hij niet, hij stelt zijn eigen spelregels. Of hij uitsluitend commercieel werkzaam is, bepaalt hij zelf.

Als zijn oogmerk het behalen van winst is, is hij commercieel werkzaam. *Of* zijn oogmerk het behalen van winst is, maakt hij zelf uit. En tenslotte bepaalt de particulier zelf, of het maken van winst zijn *uitsluitend* doel is. Natuurlijk is het dat; vergeleken bij de winst is het overige quantité négligeable — of het woord „uitsluitend" is zulks. Dit is het systeem, dit zijn de spelregels; daarmede laten zich de onduidelijke woorden van artikel 3 der Kultuurkamerverordening verklaren.

Aan de wijze van spelen herkent men den rechtgeaarden speler; zijn spelregels dulden geen ander systeem naast zich. Het spel vraagt ernst, dien heiligen ernst, die ervan overtuigd is, dat de woorden „uitsluitend commercieel werkzaam" in geen ander systeem van uitlegging passen dan het gevolgde. Alleen de particulier kan den sleutel bezitten, die tot de oplossing voert.

In den onlangs bij de Uitgeverij „De Schouw" verschenen commentaar op de Kultuurkamerverordening van de hand van Jhr Mr S. M. S. de Ranitz, wordt op blz. 7 het volgende gezegd over de betreffende woorden van artikel 3:

„Het betreft hier die werkzaamheden, welke noch den inhoud van het kultuurgoed beïnvloeden, noch de wijze, waarop het kultuurgoed tot het publiek komt. Men moet hier den nadruk op het woord „zuiver" leggen. Een boekhouder in een boekhandel verricht zuiver administratieven arbeid; een electricien in een theater verricht zuiver technischen arbeid. Doch de boekverkooper is niet „zuiver" commercieel werkzaam; hij, die zorg draagt voor de belichting van het tooneel is niet „zuiver" technisch werkzaam. De boekverkooper heeft grooten invloed op den aard der te verkoopen boeken; degene, die voor de belichting van het tooneel zorg draagt, kan het artistieke peil van de voorstelling beïnvloeden. Zij behooren in de Kultuurkamer."

Deze interpretatie gaat uit van de strekking der Kultuurkamerverordening en wordt dus niet door een ander systeem bepaald dan waarin deze is opgesteld. Deze uitlegging doet niet alleen den tekst van artikel 3 geen geweld aan, maar is bovendien in overeenstemming met den geest der geheele verordening. De verordening omschrijft het doel der Kultuurkamer immers als: het bevorderen van de Nederlandsche kultuur in haar verantwoordelijkheid tegenover de volksgemeenschap. De Kultuurkamerverordening moet dus ook hen omvatten, die kultuurgoederen, als schilderijen, tot het publiek brengen, ook wanneer, ja zelfs juist omdat zij dit alleen met het oogmerk winst te behalen, zouden doen. Waar het hier om een zoo belangrijk iets als de Nederlandsche kultuur gaat, kunnen „oogmerken" niet in de eerste plaats meetellen. Deze hooren thuis bij de requisieten van den particulier. De interpretatie, zooals de heer de Ranitz die geeft, spreekt van kultuurgoed, hetwelk alleen denkbaar is in verband met de volksgemeenschap. Voor den particulier daarentegen is zijn winst het kultuurgoed par excellence.

Volksgemeenschap en „particulier", de oude tegenstelling; kultuurgoed voor den een, winst voor den ander. Het hangt alles af van het standpunt, dat men inneemt. De Kultuurkamerverordening staat op het standpunt der volksgemeenschap; voor wie dit met haar doen, is de uitlegging van artikel 3 vanzelfsprekend; zij is het ook voor den particulier. Alleen het stelsel verschilt.



Het Nederlandsche Straatlied [1)]

DOOR D. WOUTERS

I

De mensch leeft bij herinneringen en in de toekomst. Een heden is er eigenlijk niet. Alles wordt en verdwijnt. Terecht heeft Kierkegaard hem of haar de ongelukkigste genoemd, die alleen in de herinnering leeft. Alleen wanneer wij met blijdschap de herinnering ons levend doen worden, met de zekerheid van een vertrouwen in de toekomst, die naar wij gelooven verwerkelijkt zal worden, leiden wij een gelukkig leven.

Heimwee in den volstrekten zin van het woord maakt den mensch ongelukkig, omdat het *alleen* herinnering is. Zonder herinnering echter leeft men niet; de menschkundige medicus en dichter Heije heeft dit probleem zeer juist betheoretiseerd:

„Avondglans van braafheid schenk' 't verleden,
Vollen dag van daden geef' het heden;
Toef den toekomstmorgen met gebeden."

Toen ik nog in de prille jeugd verkeerde en aan moeders schoot mij koesterde, als zij druk bezig was om voor een Friesche boerin een fraai hoedje, dat straks zou prijken op het glanzende oorijzer, met veeren en linten te componeeren, dan vleide ik haar om voor mij te zingen of een versje te zeggen. Zij liet zich nooit lang neugen:

„Gehooid was het gras en het koren was binnen,
De najaarszon gloorde met feestelijken glans,
't Was kermis op 't dorp en de blonde boerinnen
Verzelden de juichende boeren ten dans."

En als de dag van gisteren herinner ik mij nog:

„Willem, kies een andren stoel voor uw kinderlijke spelen,
Nog te jong om in 't gevoel, dat uw moeder grieft, te deelen.
— — — — — — — — — — — — —
En ginds bij de linden klonk vedel en trom,
Daar draaide en daar zwaaide de vroolijke drom.
Daar woelde en krioelde het alles doorheen:
Maar lijden en sterven, daaraan dacht niet één!"

[1)] Voor De Schouw omgewerkte lezing, gehouden voor de maandvergadering van *De Maatschappij der Nederlandsche letterkunde* te Leiden op 10 Januari 1942.

Later vond ik deze verzen terug bij Jan van Beers, en nog later zag ik ze zelfs gedrukt op *venters*bladjes. Van Beers deelt de eer door straatzangers gebruikt te zijn met Bellamij — Dorinde —, met Tollens, Borger, Spandaw, Ter Haar, De Genestet, De Cort, Immerzeel en Speenhoff! Dit zijn groote uitzonderingen en het was steeds maar een enkel vers van één dichter, dat op de losse vlodderblaadjes der straatzangers gedrukt was. Het zijn dus niet allemaal derderangers, die de eer genoten bekend en geliefd te zijn om hun creatief werk, want . . . namen der dichters vermelden de losse liederen zelden. Om veranderingen, volksche, naar *hun* meening, verbeteringen, bekommerden zij zich niet; auteursrecht erkenden zij practisch niet. Zelfs kwam het voor, dat zij een „geliefd" lied parodieerden, als met de *Lieflijke meid van hierover* van De Cort geschiedde.

Na de kinderjaren was de schoenmakersstiel mijn voorland en daar troonde ook Sjouke met zijn enorme geheugen; hij was een zanger eerste klasse; als hij hamerde of spijkerde of den pekdraad trok, dan klonk het:

„Komt, vrienden, luistert naar mijn lied,
Wat in Pruisen onlangs is geschied.
Daar woonde een boer met zijn gezin,
De arbeid gaf helaas een schraal gewin."

Al gauw zongen we allen mee. En als ik op Zaterdagmiddag een paar honderd schoenen had te poetsen, dan verkortten tal van liederen dezen eentonigen arbeid. Daar tusschen door werd in het kleine stadje met weinig vertier en nog geen openluchtspelen veel gelezen: Verger's, *Bloedstrijd der vaderen*, Bunyan's *Christenreis*, Da Costa's *Complete dichtwerken*, en de primitieve, religieuze negerzangen, die in de zeventiger jaren, toen vrijgelaten negers een Europeesche reis maakten om geld voor hun hoogeschool bijeen te brengen, door ds. C. S. Adama van Scheltema waren vertaald:

„'t Lichaam van John Brown rust in een smaadlijk graf, (3×)
Maar zijn ziel juicht bij God.

John Brown stierf voor de vrijheid van den slaaf, (3×)
Maar zijn ziel juicht bij God.

Nu is 't daar zoo heerlijk begeerde jubeljaar, (3×)
En wie slaaf was juicht vrij.

Gloria, gloria, halleluja, (3×)
Zijn ziel juicht bij God.

Brown verwon Harpers Ferry,
Brown, die nooit vrees had gekend,
En hij verschrikte oud Virginia
Van 't een tot 't ander end.
Zij hingen hem als booswicht,
Zij, zelf een schurkenbend.
Maar zijn ziel juicht bij God."

Men begrijpt, dat met een dergelijken infantielen inslag van Bloedstrijd, Bunyan, De zieke jongeling, De Pruisische boer en John Brown — 't is meer dan een halve eeuw geleden [1)] — en daarbij de liedjestentjes op de kermissen, met hun bloederige doeken, waarvan ook Ernst Claes in zijn *De Witte* uitvoerig vertelt, en de draagorgels langs de deur met een levend aapje op den bak — een

[1)] Zie Hollandsche Revue, Mei 1925.

koninkrijk voor zoo'n draagorgel met leeren riem en houten poot — men begrijpt, dat uit zoo'n begin nooit wat wij heden noemen hooge kultuur kon voortkomen; och, arme neen! Toch — hoe kon het ook anders — ik bleef mijn jeugdliefde trouw. Zelfs toen ik na vele jaren in een geheel anderen levenskring dan de driebeen tot de ontdekking kwam hoe vermaterialiseerd het leesonderwijs op onze scholen was en hoe men zich daar bezig hield met „fraaie" leeslessen over... behangselpapier, gecreosoteerd hout, het schoenmakersbedrijf — er deugde weinig van! — enzoovoorts, toen werd mijn jeugdliefde weer vaardig over mij en in vele felle critieken heb ik dat droge en voor het kind alle leeslust doodende getheoretiseer onder handen genomen en... met succes! Zelf sloeg ik ook de handen aan den ploeg en ik heb toen het stout bestaan aangedurfd te komen met:

„Iene miene mutten,
Tien pond grutten,
Tien pond kaas,
Jij bent de baas",

met:

„Tante Nans zat op een gans,
Wip zei de gans
En weg vloog tante Nans",

met *Het vrouwtje van Stavoren* en meer van dat fraais. En — o wonder! — het sloeg in en van alle kanten kwamen meer of minder verdienstelijke navolgers. Het pleit voor de Nederlandsche jeugd was gewonnen en het onzinnige zaakleesonderwijs, dat ik zoo even memoreerde, is vergeten. Weer vele jaren later kreeg ik door koop in handen een zeer rommelige collectie losse versjes uit de nalatenschap van den verdienstelijken verzamelaar en geleerde G. Boekenoogen. Deze verzameling gescheurde, incomplete blaadjes, allemaal straatliederen van venters tusschen 1800 en 1900, heb ik geordend, bestudeerd en de oude liefde werd weer tot een hevig brandend vuur aangewakkerd: ik vond terug mijn *Pruisische boer*, *De vondeling rechter over zijn moeder*, onder de stimuleerende zinspreuk:

„Het bloed kruipt waar het niet kan gaan,
Dit wijst ons deez' geschiedenis aan." [1])

Houdt dan de kat eens van 't spek. Met een u geschetste jeugd en dan zoo'n voorraad!

Ik wil dan ook wel bekennen, dat ik sedert die „verovering" mij bijna uitsluitend bezig heb gehouden met wat om het straatlied woelde en krioelde; ik kocht, ontving ten geschenke, ruilde en werd een zakenman op het terrein der achtergrondsche litteratuur. [2])

Natuurlijk trachtte ik ook met de litteratuur er over op de hoogte te komen, met wat in onze taal over deze verwaarloosde afdeeling onzer letteren gepubliceerd was. Dat bleek, behoudens enkele hoofdstukken in de boeken van Schotel, Van Vloten, Schrijnen, voor de Noordelijke Nederlanden zeer weinig. Prof. G. Kalff had er nog de meeste aandacht aan besteed in zijn dissertatie *Het lied in de Middeleeuwen* [1]). Ik moest naar onze zuidelijke broeders gaan en vond daar de werken van Willems, Lootens en Feys, Bols, Coussemaker e. a. Een rijke schat! En dan de blauwboekjes, die sporadisch nog in een enkel exemplaar bij particulieren te vinden zijn, maar in twee groote verzamelingen — de *Nationale Bibliotheek* te 's Gravenhage en de *Pruisische Staatsbibliotheek* te Berlijn — voorkomen in groot getal.

Toen ik eens informeerde naar een bundel losse liederen, volgens Scheurleer's opgave in zijn *Nederlandsche liedboeken* [2]) aanwezig in de bibliotheek van de *Maatschappij der Nederlandsche letterkunde* te Leiden, bleek deze nergens meer te vinden! Gelukkig wordt het beter en heeft genoemde maatschappij voor enkele jaren honderden guldens neergeteld voor de liederen van Klein Jan [3]). De studies van Brouwer [4]) en Wieder [5]) hebben vrijwel alléén academische waarde; het is gedegen arbeid, maar beider werk mist wat dat van Kalff had en ook dat van Du Toit in zijn *Suid-Afrikaansche volkspoezie* [6]), een boeiende voordracht. Wel hadden zij waarde voor de populariseering en conserveering der liederen.

Het is in ons land heel wonderlijk gegaan met die achtergrondsche liederen. In de Middeleeuwen was het lied bij hoogeren en lageren geliefd, door minstreels en vinders werd het overal gebracht; in de zestiende eeuw ontstaat het lied der revolutie tegen knechting en dwang, in de zeventiende staat het vooral in dienst der politieke hartstochten, maar daar tusschen door is er allerlei stof voor ontspanning en vermaak. Moet ik nog noemen Stijevoorts bundel van 1524 [7]) en *'t Antwerper liedeboek* van 1544 [8]) en de vele bundeltjes der volgende eeuwen — alle „bloemlezingen" —; en toch hier te lande kende men ze geen van alle; zelfs Valerius werd tot voor kort nooit herdrukt. Laten wij ons schamen, dat een Duitscher — Hoffmann von Fallersleben — voor 100 jaar de intellectueelen der Nederlandsche universiteiten moest opwekken om die oude schatten weer op te delven. Echter... hij vond zeer weinig gehoor, werd zelfs eens uitgelachen! [9])

Wij zijn wel hardleersch, maar de gestadige drop zal ook hier den steen uithollen.

---

[1]) Merkwaardig hoe bij de publicatie mijner artikelen en boeken deze stof insloeg. Zoo kreeg ik b.v. van een lezer mijner feuilletons in de *N. R. C.* de vraag naar den *naam* enz. van dien rechter. Het interesseerde dezen lezer zeer.

[2]) Zoo telde ik eens bijna 25 guldens neer voor een tiental straatliederen, alleen om de mij in los-blad-druk onbekende lezing van het bekende lied uit den Boeren-oorlog, met het refrein: „Arme vrouw en kinderen", in bezit te krijgen.

[1]) Amsterdam 1884. Eigenlijk is dit boek één stuk propaganda voor ons oude lied der middeleeuwen niet alleen, maar tevens een opwekking om het vergeten straatlied der laatste eeuwen te verzamelen en te bestudeeren. Helaas, de stem van Kalff bleef voor dit laatste met uitzondering van het werk van Jaap Kunst en het artikel van Theo Bosman in de Beiaard — 1917 — een stem des roependen in de woestijn.

[2]) Den Haag 1912 en 1923.

[3]) Kossmann gaf er een aardig boekje over in de Patria-reeks: *De Nederlandsche straatzanger*, Amsterdam 1941.

[4]) *Das Volkslied*, Groningen 1930.

[5]) *De schriftuurlijke liedekens*, den Haag 1900.

[6]) Amsterdam 1924.

[7]) Antwerpen 1930, diplom. herdruk van 1524.

[8]) Herdruk Den Haag 1942.

[9]) Inleiding van Loverkens, *Altniederländische Lieder*, bl. III; Göttingen 1852. Mijn exemplaar — ook een wonderlijk teeken des tijds — was eens in het bezit van J. H. Halbertsma, den Fries, die zooveel verdienste heeft voor het Friesche lied.

Wie zijn verleden kent op de ware wijze en met de goede distancieering, heeft dat lief en bewaart daardoor zijn levenshouding als vaderlander. Onze natuur en statuur zijn geworden uit een reeks van voorouders, die met strijd en lust, met leed en liefde, met volhouden en teruggaan — al naar het tij dit noodzakelijk maakte— gewonnen en behouden hebben, wat thans nog bezit is. Wij maken geen goden van wat in het verleden schitterde, maar de kultiveering er van is ook geen star conservatisme, ook geen ondankbaarheid voor het heden, maar eigenlijk alleen

Volkslied is wat anders dan straatlied. De term straatlied is door zekere, van hoogere kultuur bezeten kunstminnaars gegeven aan een soort lied, dat zij — naar hùn wijze van zeggen — van kultuur-proleten hoorden, en dat zij daarom beneden zich achtten, al zouden zij ook op sommige feestelijke oogenblikken, wanneer de natuur boven de leer ging, ze meezingen.

De volkszanger, de straatzanger, is geboren en getogen uit de z.g. lagere volksklasse, hij is de ridder van den



Origineel Dranklied van Minister KUIPER



KUIPER heeft zijn zin gekregen,
Want de Drankwet is er door,
Leve Kuyper hoort men drullen,
Door 't Geheelonthouders koor
Alle kroegen worden kerken
't Is Jandorie God geklaagt
Want de kellner brengt de bijbel
Als je om een klare vraagt. (bis)

Iedereen loopt langs de straten
Met een fleschje in zijn zak,
Niemand zal je vuur meer vragen,
Maar wel om een straffe Cats
In de goten liggen d onkaards
Zingen psalmen honderd uit
Hooh omhoog het hart naar boven
Hier beneden droogt het uit (bis)

Slaat 't 's avonds twaalf uren
Wordt je uit de kroeg gezet
Wie dan nog nen glas wil drinken,
Neemt zijn propje mee naar bed,
Alle huizen worden kroegen
Zelfs de leden van de raad.
Snoepen jajem uit de trekpot
Wat dan net als koffie staat (bis)

Als na vele lange jaren
Kuiper over leden is.
Krijgt hij van ons dierbaar landje
Nog een pracht begrafenis
Hier in be Artis zal hij rusten
Als een stuk gedachtenis,
In eed flesch op sterk water
Daar alcohol verboden is (bis)



natuurlijke liefde; de Nederlandsche aard schaamt zich eigenlijk te vaak om deze te uiten. Eric van der Steen heeft nog onlangs het aardig getypeerd: „Verliefdheid begint met *Ik* en eindigt met *Ik*... Liefde begint met *Wij* en... zij eindigt niet."

Wanneer ik nu het voorbeeld van anderen volgde, dan moest ik thans een betoog opzetten over een juiste begripsbepaling van het straatlied.

Tot een scherp belijnde omschrijving hebben velen — Uhland, Böhme, Brouwer, Kalff e. a. — gepoogd te komen en zij slaagden niet, vooral omdat straatlied en volkslied elkaar niet dekken en soms parallel gaan en daarbij voor ons land een geheel verschillende practijk hebben.

grooten weg, met even weinig beschaving en ontwikkeling toebedeeld als de schare, welke hij zijn liederen laat hooren. Die straatzanger had het aangeboren talent, de zangersvonk tot rijmen en fabuleeren, ten eigen bate en tot aller stichting en vermaak: minneliederen, kermiszangen, drinkversjes, moralisaties over gebeurtenissen des dagelijkschen levens van rijken en armen.

De mannen en vrouwen van de Helikonsche kostwinning hebben al vroeg hun broodje gewonnen met het straatvers. [1])

[1]) Naschrift van H. J. van Lummel, in zijn *Geuzenliedboek* blz. 546 en 547, betreffende een venter, Cornelis Pietersz, te Kampen 1567, die daar voor den rechter kwam om het venten met verboden liedjes.

Bij Wagenaar vindt men vermeld, dat de overheid in de 15de eeuw het zingen van liedjes verbood, en Justus van Effen schamperde in de 18de eeuw op deze ridders van den grooten weg. Kalff toornde in *Vragen des tijds* [1]) tegen deze impopulariteit bij de *deftige* Nederlanders van alles wat het volk raakte. De pruik, die een groot deel der Nederlanders zich in de 18de eeuw opzette, is bij velen blijven kleven, en ... ze zijn haar nog niet kwijt. Angstvallige vormelijkheid met uitgestreken facie, vrees om zich aan koud water te branden, jammerlijke bezorgdheid voor figuur, bekrompen argwaan tegen alles wat uit den band springt, kleinzielige geringschatting van de lagere standen, dat alles deed een schat van liederen verloren gaan; zoo toornde Kalff.

En toch ... al deze deftige lieden zingen ook, als de rem er niet op staat:

„Overal, overal waar de meisjes zijn is het bal." [2])

Er zijn liederen *uit* het volk en *voor* het volk. Wat voor het volk bewust gemaakt wordt, bleek slechts een zeer beperkten levenstijd te hebben. Alleen — gelijk soms een koe een haas vangt — bleek een volksvreemde dichter wel eens een lied gemaakt te hebben, dat in alle kringen doordrong. Ik noem b.v. Borger's *Boezemklacht*, Immerzeel's *Kamerjacht* en Van Beers' *Ledige stoel*, alle in mijn bezit op *ventersblaadjes* (gedrukt bij Nobels te Haarlem, Vislaake en De Geer te Amsterdam, in verschillende drukken, waaruit blijkt, dat het veel verkocht werd). Maar deze zwaluwen maakten geen lente.

Een straatlied is zeer zeker een volkslied; het is langen tijd, soms meer dan honderd jaar — zooals *Aan de oever van een snellen vliet* — populair, zelfs nationaal bezit, de melodie heeft iedereen in 't oor.

Een lied, dat, naar het ons lijkt, alle eigenschappen voor populariteit bezit als Heije's:

„Al in de Plantage daar is er een kroeg
Al onder de groene boomen,
Daar drinken ze laat, daar drinken ze vroeg,
Daar drinken ze nooit geen jenever genoeg —
Mijn lief zegt, ik mag er niet komen",

heeft het nooit tot algemeen volksbezit gebracht.

En Heije kende het volk terdege, had het lief, leefde er midden in. In een opstel van zijn hand in *De Gids* van 1846 over volkslied en zang citeerde hij een lied van den volksdichter Bocheljoen [3]):

„En hiet je niet een hoofdstad
Gij stad van Amsterdam?
En ben je niet een voetveeg,
Gij stad van Amsterdam?
O goeie stad, o zoete stad,
'k Wou dat je meer couragie had!"

Populariteit is een wonderlijk ding en 't is niet mogelijk het scherp te omschrijven; het is niemand gelukt.

Alle pogingen, die in 't werk werden gesteld om b.v. een lied op komende hoogtijdagen van ons volk algemeen te doen zingen, mislukten steeds deerlijk. Een recent geval is dat van 1923, toen Boutens, Van Eeden en Annie Salomons als jury een lied bekroonden, dat hèt lied voor de feesten moest worden. Straatorgels, goede zangers, harmonica's werden ter hulp genomen om het er in te brengen; het gelukte niet. En wij vonden 't allemaal zoo goed van melodie, rhythme en zin:

„Mocht nog vader Willem leven
En beleven dezen stond."

Door de verwaarloozing is het achtergrondsche lied een moeilijk probleem geworden: er is ontzaglijk veel verloren gegaan en groote verzamelingen zoekt men tevergeefs. Wat Van Duyse gaf in *Het Nederlandsche lied* [1]) is prachtig, maar geeft niets van de laatste driehonderd jaar, behoudens kleine uitzonderingen.

Op dit terrein liggen vele voetangels en klemmen. Het was het noodlot der ventersblaadjes, dat geen Elsevier's of Enschedé's ze drukten, zoodat het vaak misdruk lijkt [2]). Deze drukkertjes hadden geen geleerde correctors gelijk Plantijn te Antwerpen of Frobenius te Bazel; hun materiaal was versleten en beperkt en de kennis van spelling en punctuatie ontbrak veelal geheel. Zoo heb ik in mijn bezit een werkelijk fraai liedeke *Een Vlaamsch meisje met een Franschman;* nou, dat gaat nooit goed; 't is vuur en water.

„Daar was eens een herderinnetje in het jeugdig groen,
Een lief meisje, een aardig engelinnetje, in het Meisaizoen;
Al langs de waterstroomen, waar ik haar zitten vond,
Onder 't lommer van de boomen, waar zij alleenig stond;
Doch op de baan kwam aangegaan
Een onbekend jonkman, die sprak het meisje aan!"

Dit is allemaal heel gewoon en nog dagelijks te beleven. De omstandigheden waren allergunstigst:

„In 't eerst was zij verlegen als zij meneer zag staan,
Zij lachte en wenkte hem tegen. Hij is bij haar gegaan.
Vandaar zijn zij gegaan wat verder in het riet,
En wat zij daar nu deden, dat weet ik voorzeker niet.
Doch de zon begon in het Westen te verdwijnen
Eer dat zij verder kon."

't Blijft heelemaal gewoon, alledaagsch! De dichter is niet onbescheiden. Maar ... de angel zit in den staart, de stok staat thuis bij de deur:

„De moeder aan het kijven, toen zij tehuis kwam aan:
Waar kunt gij zoo lang blijven en waar komt gij vandaan?
Ach moeder, wil niet kijven en kijf zoo haastig niet,
Het was een vreemde jonkman, ja een Fransche heer,
En zijn shine was rond van snee,
Gij kunt het niet gelooven, welke vriendschap hij mij dee."

„Wat zijn dat voor rare zaken", zegt de moeder terecht en ... dat *shine* zat mij ook dwars. Op al mijn drukken stond *shine*. Ik dacht aan Bargoensch, aan Vlaamsch, maar al mijn speuren bleef vruchteloos, tot ik eens weer een zelfde liedje toegezonden kreeg, een oudere druk blijkbaar, en daar stond *kin:* het ei van Columbus; 't raadsel was opgelost.

Zoo is er nog een fraai lied in mijn verzamelingen:

„Jongens bij meisjes, ja zoo moet het zijn;
Jongens bij meisjes, ja, Loeris *bij* Loerisje."

---

[1]) 1917, jg. 44, afl. 10.
[2]) Refrein van een straatlied midden 19de eeuw.
[3]) B. was, zooals mij bleek, H. zelf, want het geciteerde vers komt onder zijn dichtwerken voor.

[1]) Den Haag 1906.
[2]) Zie het op blz. 141 gereproduceerde Drankwetlied uit het jaar 1905; daarom heeft de vraag naar een diplomatische afdruk der liederen geen zin; het zou vaak wartaal zijn.

Die *Loeris* wilde er bij mij niet in; zelfs Barend Kwast had in zijn bundel dien *Loeris*; dat kon m. i. niet in dit blijde vers van kussen en van paaien. Overal vond ik dien lompen, suffigen *Loeris*. In een mijner bundels wilde ik het opnemen en ik schreef plichtsgetrouw *Loeris* en *Loerisje* in *mijn* handschrift en ... de zetter maakte er van *Louis bij Louise*. 't Was zoo duidelijk als wat: een vroegere zetter had fout gezet en alle nadrukkers waren hem gevolgd; zoo kwam de lompe *Loeris* op het eeregestoelte. Daarom is het m. i. niet gewenscht deze liederen diplomatisch uit te geven. Voorzichtigheid blijft geboden. In 1913 werd *Naatje* opgeruimd, het in 1865 opgerichte monument *Aan den volksgeest*, een waar staaltje van de burgerlijkheid van het midden der 19de eeuw. Natuurlijk maakte de straatzanger op 't verdwijnend Naatje een vaers (zie nevenstaande afbeelding).

Het verdwijnen van
NAATJE VAN DEN DAM.

Wat moet er nu gebeuren
Waarom staat ze zoo te treuren
Naatje gaat nu heen
Wat een droef geween
Kijkt treurig om haar heen
De raad van onze gemeente
Besloot om haar gebeente
Te brengen blij te moe
Naar een museum toe
Voorwaar een treurig gedoe
Daar zet men haar weer op
Een ieder zingt de mop.

Refrein.

Nu gaat Naatje treurig heen
O, noje le heine, ze moet verdwijnen
Nu gaat Naatje van de dam
Ze moet verdwijnen voor de Electrische Tram

Als beeld van Neerlands vrijheid
Stond zij daar eens vol blijheid
Midden op den dam
Als een vrijheidsvlam
Te turen naar de tram
Ze stond daar met een arm
De gemeente kas zeer arm
Vond beter dat zij gaat
Dan dat zij daar staat
En haar arm maken laat
Heel Amsterdam in rouw
Want Naatje gaat op sjouw.

Refrein

Dit beeld van Neerlands glorie
Stond daar zoo lang potdori
Als een reine maagd
Word nu door gezaagd
Door ieder een beklaagd
Met tranen in de oogen
Men kan dit niet gedoogen
En met een blik
Vol ergernis
Ziet men haar begravenis
Men sloopt haar met geweld
En nu gaat ze naar de belt.

Refrein.

Woorden van KLEINE PIET

Dat *O noje le heine* vond ik in mijn wijsheid niet juist. *O noje*, dat waren natuurlijk de Kaapsche meisjes, waar Du Toit van vertelt: „De Kaapsche nojes die zijne zoo jaloersch" — en *le heine* was natuurlijk een misdruk voor *la reine*; 't was m.i. zoo klaar als wat, Naatje voor juffrouw, koningin van den Dam uitgeroepen. 'k Vond mijn oplossing perfect, doch berouw komt na de zonde, want een aandachtig lezer van mijn artikel, tevens kenner van 't Jiddisch en Bargoensch, lichtte me in, dat *noje le heine* een verbastering was van *Adonai Elohim*, nog steeds gebruikelijk in de achterbuurten van Amsterdam!

De openbare „fatsoendelijkheid" heeft aan die oude liederen veel kwaad gedaan. Het lijkt wel of Janus Secundus, Bredero, Starter en Hooft tevergeefs geleefd hebben, want de zeer geleerde en verdienstelijke speurder Scheltema schreef in 1932 in zijn *Mengelwerk* o. m., dat hij zich tot een „bijzondere schroomvalligheid verplicht zag", opdat het voor te dragene welvoegelijk bleve voor een zeer gemengde vergadering en — dit doet de deur toe — „voor mijn stand en gevorderden leeftijd". Daar hebben we de besteekte, gestaartpruikte achttiende eeuw van Kalff in levenden lijve.

Ik zie Potgieter en Kalff een zeker kwajongensgebaar tegen den deftigen — aan zijn verdiensten als historicus torn ik niet — Scheltema maken. Ergerlijk is, dat hij zelfs verklaart zeldzame bundeltjes liederen in zijn bezit vernietigd te hebben! Le Jeune was hem in 1828 met zijn *Nederlandsche volkszangen* voorgegaan, en ook deze had wel eens wat weggelaten en veranderd, doch zoo erg als Scheltema maakte hij het niet, daar hij zich troostte met:

„Wie zal het al van passe kunnen koken,
En braden naar den smaak van deze vieze lien?
Wat nooit geen reuk en had, dat hebben zij geroken,
En wat onzichtbaar was, dat hebben zij gezien!"

Ook ik troost mij daar mee. Deze liederen zijn immers niet voor de kinderkamer bedoeld. Waar moet het heen, als wij de minneliederen van Hooft, Bredero en Luiken op den index gingen plaatsen? Zelfs Vondel zou er een veer bij moeten laten. Wat vuil en liederlijk is, blijve opgesloten, maar al wat natuurlijk en niet verwrongen het menschelijk leven en bedrijf getrouw weergeeft, mag gehoord en gelezen worden.

Het kultureele lied van de Middeleeuwen tot de 18de eeuw en ook het achtergrondsche lied, is sinds de publicaties van Mone, Böhme, Uhland, Hoffmann, Van Duyse en Kossmann vrij goed verzameld en toegankelijk geworden. Maar na die eeuwen is er weinig aan gedaan. De *blauwboekjes*, *'t Groot-Hoorns-mopsje* en *Thirsis Minnewit* bewaarden er wat van, maar duizenden losse liederen zijn vergaan. En juist de achttiende eeuw geeft zeer veel. Dat gaat zoo door tot de tweede helft der negentiende eeuw, om ten slotte na den wereldoorlog vrijwel teniet te gaan. Gelukkig, dat de genoemde bundeltjes beter bewaard konden worden, want daarin vinden we nog heel wat stof. Toch verzamelde ik een tien duizend losse liederen.

Onder de meest zonderlinge titels kwamen de blauwboekjes voor en de verschillende drukkertjes bestalen elkaar wat den inhoud betreft, dat het een lieve lust was. *De Durkerdammer kramer of Overtoomsche marktschipper* is zeer bekend en werd een zestig jaar geleden nog herdrukt; daarnaast zijn titels als *'t Gerookte bokkinkje*, *'t Gekroond Batavia*, *Haagsche scharmoes*, *Jan Pottasie*, *Het tulpje*, *De Bloemendaler zangster*, enz. teekenende namen. Zij zijn echter, behalve in enkele bibliotheken, nergens meer aanwezig.

De sappigheid der titels doet ons watertanden naar den inhoud ervan, welke door de oud-vaderlandsche boert en jolijt het hart onzer vaderen heeft versterkt en de windstille dagen onder de tropenzon en de lange avonden op Smeerenburg in 't hooge Noorden heeft verkort.

Ze zongen van moord, liefde, ramp en oorlog. In *Willem Leevend* vliegt de dienstbode van den zolder naar de deur om van een venter het *Zware recht van justitie* te koopen, over een vrouw, die haar dienstmaagd vermoordde:

„De jaloezie is een kwaal
Die de huwelijken principaal
Brengt tot verderfenis.
Zoo het voor gewis
Te Hamburg is gebleken,
Aan een rijken koopman en zijn vrouw,
Hoe de jaloerschheid hen bracht in rouw,
Doordat de man, verleid,
Verliefd op zijne dienstmeid,
Tot hun verdriet en spijt.

De vrouw bemerkte nu en dan
De gulle liefde van haar man.
Zij dacht, ik zal de daad
Wreken vroeg of laat.
Kan ik hun betrappen,
Ik zal beletten hun minnebrand,
Ik zal de dartelheid maken van kant.
Zoo stookt de duivel haar,
Door de jaloerschheid klaar,
Opdat het al was klaar."

Het gaat met een dergelijke gemoedsgesteldheid heelemaal mis. Op een morgen, als manlief uit is:

„Zij, met een mes als een leeuwin,
Komt zij de meid haar kamer in.
Daar zij haar heeft vermoord.
Het is nooit gehoord,
Hoe een vrouw kan wezen:
Zij sleepte deze dochter, wreed van zin,
Van boven, onvermoeid de kamer in,
Sneed haar vleesch verwoed
Van het lichaam, wat gemoed.
Ziet wat jaloerschheid doet!"

't Is een zeer ijselijke geschiedenis: zij braadt het vleesch en zet het manlief voor; en als deze aan het smullen is, vertelt ze het hem! Begrijpelijk is deze „geheel uit zijn lijken"; hij gaat naar „de wet" en de rest laat zich denken:

„Ach menschen, u bedaart,
Vlucht de jaloersche aard,
Eer dat gij kwalijk vaart."

Gelijk in onze kranten leed en vreugde elkander afwisselen in de advertentiepagina's en in de nieuwstijdingen, zoo is het met die losse liederen [1]) ook; ik bezit b.v. verschillende variaties op het bekende thema naar een Middeleeuwsch exempel van den ondank van oudere kinderen jegens hun ouders; Beets bezong het op zijn manier in *Jan Jansen:* de oude bibberende en bevende grootvader krijgt een houten nap om uit te eten of een paardendek om zich te warmen. Ons lied heeft een instructieven titel in een tijd toen men theoretisch nog niets van psychologie der massa verstond:

De ware beschrijving uit Zwitserland van twee wreede moorden, welke een vrouw aan haar eigen vader en haar eigen kind heeft bedreven, gelijk ons de couranten van het jaar 1746 hebben vermeld.

„Komt vrienden, luistert met verstand,
't Geen ik u zal verklaren,
Zooals men ons uit Zwitserland
Met brieven komt t' openbaren."

De oude vader breekt zijn steenen etensbak en de gierige vrouw gebiedt nu haar man:

„En maakt terstond van hout of spaan
Een bak als voor een verken.
Of daar een zwijn uit eten kan,
Want ik dien ouden bulleman
Geen bak meer denk te geven,
Zoo lang hij is in 't leven."

De man, die voor nul in 't cijfer thuis ligt, gehoorzaamt. Het zoontje ziet alles aan en zegt, dat hij later 't zoo ook zal doen. 't Is het oude thema dus, maar in dit vers komt geen verteedering of inkeer, want de man vertelt het zijn vrouw en:

„De vrouw die wordt geheel ontzind,
De satan komt meewerken,
Zij neemt terstond haar eigen kind
En slacht het als een verken.
Zij snijdt het hals en armen af,
Den ouden man, tot zijne straf,
Gaat zij venijn ingeven,
Hetgeen hem kost zijn leven."

De sullige echtgenoot, die thuis komende het „schriklijke gebeuren" ontdekt, weet niets beters te doen dan zich „met een koord te vermoorden, o wreede satanskoorden!"

Loontje komt hier om zijn boontje, want „de moorderesse wierd verspied" en ten slotte „door des scherprechters hand genepen tot in 't ingewand, met ijzer dood geslagen, 't lichaam op 't rad gedragen".

Hoe ijselijk ook, toch is 't alles zeer ethisch en de toepassing ontbreekt zelden, al wordt ons geen onderdeel van 't bloedig drama onthouden. De sensatielust van de massa, die zich te zamen groept bij een auto-ongeluk, die zich de oogen uitkijkt bij een draak-film, bestaat heden zoo goed als vroeger: er is niets nieuw onder de zon.

De liefde en wat er voor doorgaat is een leelijk — of aardig — ding, gelijk een later versje in het refrein zong:

„En dat komt van de liefde
Dat is een leelijk ding."

De tegenstellingen van rijk en arm, edel en onedel, zijn steeds de bronnen voor een belangwekkende intrigue.

„Karel minde Rosa teeder,
Met het vuur den jongling eigen,
Rosa minde Karel weder,
Doch.. hun plicht gebood hun 't zwijgen.
Beider stand was ongelijk,
Karel arm en Rosa rijk!
Slechts in 't veld kon Karel klagen,
En door de echo Rosa vragen:
Want die riep hem immer na: Rosa, Rosa!"

't Is de echte Feithsche poëzie, sentimenteel, overdreven, aangedaan tot sterven toe. Het volk in zijn breeden inslag, de meerderheidsmensch der psychologen van heden, is als de jongen of het meisje der beginnende puberteitsjaren: ten hemel juichend — ten doode bedroefd. Dit is hèt gevaar bij massa-suggestie — „Hosanna" of „kruisigt hem".

„Bleek en soms in 't oog een traan
Zag zij den armen Karel werken,
En als de arbeid was gedaan,
Dwaalde hij door bosch en perken,
Tot hij 't lieflingsplekje vond,
Waar zoo vaak zijn Rosa stond.
Daar, daar knielde Karel neder,
Dierbre Rosa, riep hij teeder;
En dan bauwde hem de echo na: Rosa, Rosa!"

(Slot volgt)

[1]) Naar een aanteekening van een drukker zelf, die op een achterkant van een lied blijkbaar een bestelling noteerde, werden ze in vakkringen *platte liederen* genoemd.

W. G. F. STOLLENWERK

DE VERMAKELIJKHEIDSBELASTING EN HET THEATER

Nu de Overheid in ons land de kunst en kultuur in bescherming heeft genomen, is het wellicht nuttig eens de door de gemeentebesturen geheven belasting op vermakelijkheden of op als zoodanig aangeduide vertooningen onder de loupe te nemen.

De vermakelijkheidsbelasting is wel een van de meest onsympathieke bronnen van inkomen der gemeentekassen, want zooals de desbetreffende verordeningen tot dusver luiden, heeft zij thans sedert ongeveer 25 jaar niet alleen een remmenden invloed op het kultureele leven van ons land uitgeoefend, doch was zij ook aanleiding tot een sociaal onrecht.

De vermakelijkheden en bijeenkomsten, die door de belastingautoriteiten alle zonder meer als lucratieve objecten worden beschouwd, zijn in de meeste gemeentelijke verordeningen op de heffing van belasting op vermakelijkheden in enkele categorieën verdeeld.

Aan een dezer categorieën willen wij in deze beschouwing speciaal onze aandacht wijden en het is die, welke omvat de concerten en tooneel-, opera-, operette-, revue-, variété-, circus- en dergelijke voorstellingen. Deze categorie, die wij kortheidshalve „theatervoorstellingen" zullen noemen, zouden wij willen onderverdeelen in vertooningen, die werkelijk vermakelijkheden zijn, en vertooningen, die in kunstzinnig of kultureel opzicht een belangrijker functie dan louter het brengen van vermaak verrichten.

Deze vertooningen kunnen verder nog een commercieel, dan wel een niet-commercieel karakter dragen.

Maar afgezien van het feit of een bepaalde vertooning al of niet een commercieel karakter draagt, schuilt er toch een grove onbillijkheid in het tot dusver gevolgde systeem van heffing eener zware belasting op de bruto-ontvangsten, zonder acht te slaan op de omstandigheid of de organisatie van deze vertooning wel of niet een batig saldo oplevert.

Talrijke malen toch is het voorgekomen, dat aan kunstenaars, na een lange intensieve voorbereiding met den daaraan verbonden waarlijk niet lichten arbeid, na de uitvoering de hun toekomende gages in het geheel niet of slechts gedeeltelijk konden worden uitbetaald, omdat de recette niet toereikend was; maar de belasting daarentegen had haar aandeel in de opbrengst reeds ingevorderd.

Het mag toch in strijd met het sociaal gevoel worden geacht, dat belasting moet worden betaald ten koste van hard werkende artisten. Als er dan toch belasting geheven moet worden, ware het dan niet beter dit te doen in den vorm van opcenten, ten behoeve van de gemeente, op de winstbelasting?

De kunst — ook de kunst, die via theater of concertzaal aan het volk wordt gebracht — is thans, in tegenstelling met de in de achter ons liggende periode gehuldigde opvatting, regeeringszaak geworden en dient in alle opzichten te worden bevorderd. Dit geschiedt echter niet, of althans niet in voldoende mate, wanneer de van Overheidswege hiertoe verleende meer of minder groote subsidies aan den anderen kant geheel of gedeeltelijk door de vermakelijkheidsbelasting worden opgeslorpt.

Wij zijn het met de door de directie van een der groote theatergezelschappen geuite bewering volkomen eens, dat vele kleinere gemeenten in niet geringe mate profiteeren van de kunstsubsidies, die door het Rijk en door de groote gemeenten aan de belangrijkste theatergezelschappen worden verleend. Immers, dank zij deze subsidies kunnen deze gezelschappen niet alleen blijven voortbestaan, maar worden ze bovendien in de gelegenheid gesteld soms zeer hoogstaande uitingen van kunst ook in die kleinere gemeenten te brengen. En, alsof dit al niet voldoende is, vorderen deze gemeentebesturen daarenboven een niet onbelangrijk deel van de opbrengst er van in den vorm van vermakelijkheidsbelasting.

Een interessant geval deed zich in dit opzicht eens voor, toen een Nederlandsche onderneming, die met verlies werkte en daarom èn van den Nederlandschen èn van een vreemden Staat, die uitvoerende kunstenaars ter vertolking van zijn nationale kunst naar ons land zond, subsidies ontving, in één onzer groote steden een belangrijk bedrag aan vermakelijkheidsbelasting moest opbrengen. De Regeering van den subsidieerenden buitenlandschen Staat merkte naar aanleiding hiervan zeer te recht op, dat zij wel voor het brengen van kunstzinnige uitvoeringen geld beschikbaar wilde stellen, doch dat zij er niets voor gevoelde om aan een Nederlandsche gemeente in den vorm van vermakelijkheidsbelasting een douceurtje te verschaffen.

Tallooze malen worden vertooningen met een hooge kultuur- of kunstwaarde, soms op particulier initiatief, georganiseerd zonder dat de bedoeling om hiermede financieele winst te behalen — hetgeen overigens gewoonlijk ook wel tot de onmogelijkheden behoort — daaraan ten grondslag ligt. Deze en dergelijke vertooningen dienen volledig van belasting te worden vrijgesteld, zeker zoolang kan worden aangetoond, dat ze werkelijk géén batig saldo opleveren.

Wel is waar hebben enkele gemeentebesturen reeds de mogelijkheid geschapen bijzondere voorstellingen om redenen van kultureele waarde, billijkheid of gemeentebelang van de belasting vrij te stellen, doch een dergelijke bepaling werd nog maar in een hoogst enkel

geval in de betreffende gemeenteverordening opgenomen.

Hier zij billijkheidshalve erkend, dat het niet eenvoudig is het begrip „kultuur" zoodanig te omschrijven, dat vermakelijkheden met kultureele waarde scherp kunnen worden onderscheiden van andere vermakelijkheden, maar bij goeden wil moet het toch mogelijk zijn.

Deze moeilijkheid ware geheel te ondervangen, indien officieele instanties als het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten en de Nederlandsche Kultuurkamer bij deze belastingheffing werden ingeschakeld. Deze instanties zouden voor bepaalde vertooningen (waartoe wij in dit geval ook concerten rekenen) onder deskundige voorlichting een schriftelijke erkenning betreffende de kultureele waarde kunnen afgeven, op vertoon waarvan door de gemeentelijke belastingautoriteiten vrijstelling van de belasting wordt verleend.

Op een vrij eenvoudige wijze zou deze materie dan voor ons geheele land zijn geregeld en willekeur van eventueel subjectief oordeelende gemeentebesturen zou zijn buitengesloten. Bovendien zou een dergelijke regeling ongetwijfeld stimuleerend werken op het initiatief van die ondernemers, die in staat en bereid zijn kultureel hoogstaande en als zoodanig ook gewaardeerde voorstellingen te organiseeren en het daaraan zeker verbonden grootere financieele risico te aanvaarden.

Een andere groep der theatervoorstellingen vormen de amusementsvoorstellingen. Hoewel deze ook wel degelijk van een vrij groote kunst- of kultuurwaarde en in het belang van ons volk kunnen zijn, dragen ze in tegenstelling met de grootere kunstzinnige evenementen meestal wel een commercieel karakter.

Echter, al is het dan gewettigd om de ondernemers van amusementsvoorstellingen aan een extra belasting te onderwerpen, een belastingstelsel mag toch nimmer de sociale positie, in dit geval die van artisten en medewerkers in het theaterbedrijf, bedreigen, hetgeen de vermakelijkheidsbelasting, zooals wij elders in deze beschouwing reeds hebben belicht, inderdaad wel doet.

Men bewere nu niet, dat de vermakelijkheidsbelasting door de theaterbezoekers wordt opgebracht. Wel is waar was het oorspronkelijk de bedoeling der Overheid om het uitgaande publiek hiermede te belasten, maar de practijk heeft uitgewezen, dat de theaterbezoeker slechts belangstelling heeft voor het bedrag, dat hij voor zijn plaats moet betalen en zich niet wenscht te verdiepen in een specificatie van het eigenlijke entrée-geld en de hierop komende belasting.

Er zijn ondernemers van vermakelijkheden geweest, die het publiek tot een dergelijke specificatie wilden dwingen door hun netto-entrée-prijzen aan te kondigen „plus belasting", doch deze aankondigingen werken misleidend en zijn, naar wij meenen te weten, in verschillende gemeenten ook verboden.

De vermakelijkheidsbelasting drukt dus wel degelijk op de ondernemers, die bij de vaststelling hunner entréeprijzen met dit surplus rekening dienen te houden om niet boven de koopkracht van het publiek te komen.

Een behoorlijke verlaging van de tot dusver geldende tarieven dezer belasting, in het bijzonder voor vertooningen, waarbij levende artisten „op de planken" komen, ware zeer gewenscht, indien niet onmiddellijk tot afschaffing of tot radicale wijziging van het systeem van heffing kan worden overgegaan.

Een geheel afzonderlijke categorie van vermakelijkheden vormen de bioscoopvoorstellingen. Hieromtrent zouden wij willen opmerken, dat het wellicht het overwegen waard zou zijn om een speciaal gereduceerd belastingtarief vast te stellen voor die films, die in Nederland met Nederlandsche of grootendeels Nederlandsche krachten zijn vervaardigd.

Ook hier zou de Nederlandsche Kultuurkamer, in dit geval het Filmgilde, dat uiteraard over exacte gegevens beschikt, bij de voorbereiding van een herziening der vermakelijkheidsbelasting belangrijke adviezen kunnen geven.

Ten slotte nog iets over de belasting op vermakelijkheden in het algemeen, die in de verschillende gemeenten onderling belangrijk afwijkt.

Een greep uit de momenteel geldende tarieven moge zulks aantoonen. 's-Gravenhage vordert 20 % van bioscoopen kermisvermakelijkheden en 15 % van alle andere vermakelijkheden. Dordrecht bij voorbeeld vordert alleen van bioscoopvoorstellingen 20 % en van alle andere vermakelijkheden 15 %.

Leiden, Gouda en Enschede maken onderscheid tusschen „muziek en/of zanguitvoeringen", waarvoor Gouda 15 %, Leiden en Enschede zelfs slechts 10 % vorderen, en „andere vermakelijkheden", die Enschede met 15 % en Leiden en Gouda met 20 % belasten.

Utrecht kent weer een drievoudig tarief en wel voor bioscoop-, revue-, variété- en circusvoorstellingen 20 %, voor muziek en/of zanguitvoeringen 10 % en voor alle andere uitvoeringen 15 %.

In andere gemeenten bestaan weer andere variaties omtrent de percentages van heffing, maar meestal worden alle vermakelijkheden, die het theaterleven betreffen, eenparig belast met 20 % van de bruto-opbrengst.

Vooral in het belang van de vele reizende gezelschappen zou het aanbeveling verdienen, dat een uniform tarief der vermakelijkheidsbelasting voor alle gemeenten werd vastgesteld en wel zoodanig, dat dit in geen enkele gemeente tot verhooging van het voor eenige groep vermakelijkheden thans geldende percentage aanleiding zal geven.

Bovenstaande beschouwing wil geenszins aanspraak maken op volledigheid. Integendeel, wij hebben hier de vermakelijkheidsbelasting alleen belicht voor zoover deze betrekking heeft op het theaterbedrijf. Welke haar invloed is op de overige categorieën van vermakelijkheden of als zoodanig aangeduide manifestaties, laten wij gaarne ter beoordeeling over aan de ter zake ingewijden.

Wij hebben hier een leidraad willen geven bij de oplossing van het nijpende probleem van een hopeloos uit den tijd geraakt belastingstelsel. Moge de verjonging, die op andere plaatsen in ons belastingstelsel reeds werd doorgevoerd, op grond van billijkheid en sociaal belang ook haar weg vinden tot het systeem der vermakelijkheidsbelasting.

W. H. THIJSSE

BACH EN GIJ

Binnen het beperkt bestek van dit opstel willen wij trachten u nader te brengen tot een der grootsten, zoo niet den grootste uit de wereld der muziek: Johann Sebastian Bach.

Bach was musicus, en hij was dat zoo verstokt, dat hij — mogen we de film „Friedemann Bach" gelooven — de wederzijdsche genegenheid van zijn dochter Friederike en zijn leerling Altnikol niet bemerkte, voordat Friedemann hem er op attent maakte. De oude Bach was musicus. Zeker. Maar „muziek is een hoogere openbaring dan filosofie", heeft Beethoven eens gezegd.

Muziek is een openbaring, een kristallisatie van het menschelijk denken en voelen. Meer nog: muziek geeft zuiverder dan de taal de bewegingen van het zieleleven weer. De toonkunst immers wordt niet geremd door de alledaagschheid, haar medium — de toon, de klank — is bij uitstek geschikt de kleinste ontroering, de geringste verandering schier volkomen weer te geven. Het is zelfs zoo, dat de taal ook niet a posteriori herscheppend kan werken: wie een muziekstuk wil „beschrijven" kan hoogstens trachten de ontroeringen die dat muziekstuk bij hem opwekt weer te geven (het zal bij een trachten blijven), maar niet datgene wat de componist heeft gedreven tot de muziek.



De muziek is niet maar bloot een tonenspel. Ook die van Bach niet. Achter Bach's muziek verheft zich de grootsche periode uit de geschiedenis van den menschelijken geest die wij aanduiden met den naam *Barok* een periode, die zich uitstrekt vanaf ongeveer 1600 tot 1750.

De Barokmensch is een hemelbestormer; het wijde, fantastische lokt hem. Vondel met zijn Lucifer-epos, Rembrandt met zijn mystiek-visionair clair-obscuur, Rubens met zijn onreëele bewegings-plastiek, het zijn allen dragers van deze kultuur.

In tegenstelling tot de bloed- en lichaamlooze gestalten der middeleeuwsche kunst zijn de figuren uit de 17e eeuw gezonde, levenskrachtige menschen. De realiteit wordt echter dienstbaar gemaakt aan het spiritueele. Terecht heeft Just Havelaar de Barok getypeerd met de woorden „*visionair-realisme*".

De Barok is een gemeenschaps-kultuur bij uitstek geweest, want idealisme, hemelverlangen schept collectiviteit: het klein menschelijke, de verschilpunten vallen weg onder het schijnsel der eeuwigheid. In de Barok heeft de gemeenschaps-idee vorm aangenomen in de Kerk en in den Staat. Het Frankrijk van Lodewijk XIV, de pompeuze Jezuïeten-kerken, de Luthersche kerkmuziek zijn sprekende voorbeelden. En deze laatste, Luther's groote hervormingsdaad, culmineert in de figuur van Bach. En toch was Bach geen „kerkmusicus" in den engeren zin van het woord. Het dogma is hem geen doel, maar middel. Doel blijft: Soli Deo Gloria. Bovendien: Bach is volbloed musicus, muzikant op de allereerste plaats.

Bach is in zijn muziek *realist*. Zoo „illustreert" hij den tekst van het koraal „Durch Adams Fall" met een omlaaggerichten sprong in de bas. En biedt niet de Mattheus-Passion talrijke voorbeelden in dit opzicht?

Bach is *visionair*. Hij verwijlt nooit bij de stemming van het oogenblik, hij verlustigt zich niet in de eigen vreugden en smarten. De persoonlijke ontroering moet wijken voor het boven persoonlijk beleven. Draagster van de muzikale expressie is niet één hoofdmelodie. Een muziekstuk van Bach kunnen we vergelijken met een bijeenkomst van gelijkgestemde zielen: elke stem, elk van de gelijktijdig klinkende melodieën leeft haar eigen leven, bewaart eigen karakter en individualiteit. Toch wordt een harmonisch geheel bereikt. Een Bach-compositie kunnen we zoowel horizontaal (melodisch) als verticaal (harmonisch) lezen en hooren. De verschillende stemmen steunen elkaar, vullen elkaar aan. Men spreekt wel van kameraadschappelijke meerstemmigheid. Elk gaat haar eigen gang, maar houdt rekening met de anderen. Het doel is echter gemeenschappelijk. We zouden het kunnen noemen een samen opmarcheeren naar de gestelde doelen. Bach's muziek heeft een sterk motorisch, dynamisch karakter. Zij is doelbewust, krachtig, levend, overtuigd en overtuigend, zeker van zichzelf. Bach heeft aan de twijfel, den tweespalt, nooit

de kans gegeven zijn leven en werken te beheerschen. Zijn geloof overwon alle dingen. Bach was een eenheidsmensch. Zoo was hij bij uitstek zanger der eeuwigheid. Het wonder der oneindigheid heeft geen zoo klaar geschouwd als hij. We herinneren hier aan wat Goethe eens zei: „Mir ist bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich 's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben".

Ondanks dit bleef niets menschelijks hem vreemd. Wij denken hier aan de episode uit de „Bauern-cantate": als een edelman aan een landmeisje het hof maakt laat Bach het orkest de melodie spelen van het volkslied:

Mit mir, mit dir ins Federbett
Mit mir, mit dir ins Stroh,

en stelt zoodoende de ware oogmerken des jonkers in het licht! Achter het onbewogen gelaat, onder den breeduit golvenden pruik school een wereld van menschelijkheid. Spitta vergelijkt zijn muziek met een toegevroren meer: onder de harde ijsvlakte, de woelige wateren.

Zoo ademt Bach's muziek een verheven rust, een hooge en blijde zekerheid, die gelukkig maakt.

Bach en Gij: het was een probleem, dat in de liberalistisch-humanistische 19e eeuw nauwelijks gesteld werd. Vrijheid, ongebondenheid ook, juist voor den kunstenaar. Kunst moest subjectief zijn. En ook hier is men in een doodloopende straat terechtgekomen. Onze eeuw heeft een groeienden afkeer van deze individualistische levenshouding te zien gegeven en daarmee een toenemende positieve Bach-waardeering. Juist nu. Nu oud en nieuw op alle mogelijke fronten met elkaar in een — naar wij hopen laatsten — strijd, gewikkeld zijn, is Bach actueeler dan ooit. In onzen tijd immers leeft de drang naar het wereldomvattende, naar expansie evenzeer als in dien van Bach.

Bach en Gij: de vraag is brandend. Want niet de menschheid staat op den tweesprong, maar Gij. Is het individu niet de spiegel van de menschheid in haar geheel? Het streven van u en mij is gericht op het bereiken van een nieuwe synthese van waarheid en „Dichtung", van natuur en boven natuur, van ideaal en werkelijkheid, van aardschgezindheid en hemelverlangen. Welnu, deze synthese was er, zij het in andere gestalte. Haar naam luidt: Johann Sebastian Bach.

Dit land, mijn land!

Dit land, mijn land, ik heb het lief:
den hoogen zandgrond in het Oosten,
waar donker bosch en goud-geel graan
afwiss'lend op de heuvels staan,
waar 't Saksisch huis zijn gevels heft
en 't landvolk d'eigen aard beseft.

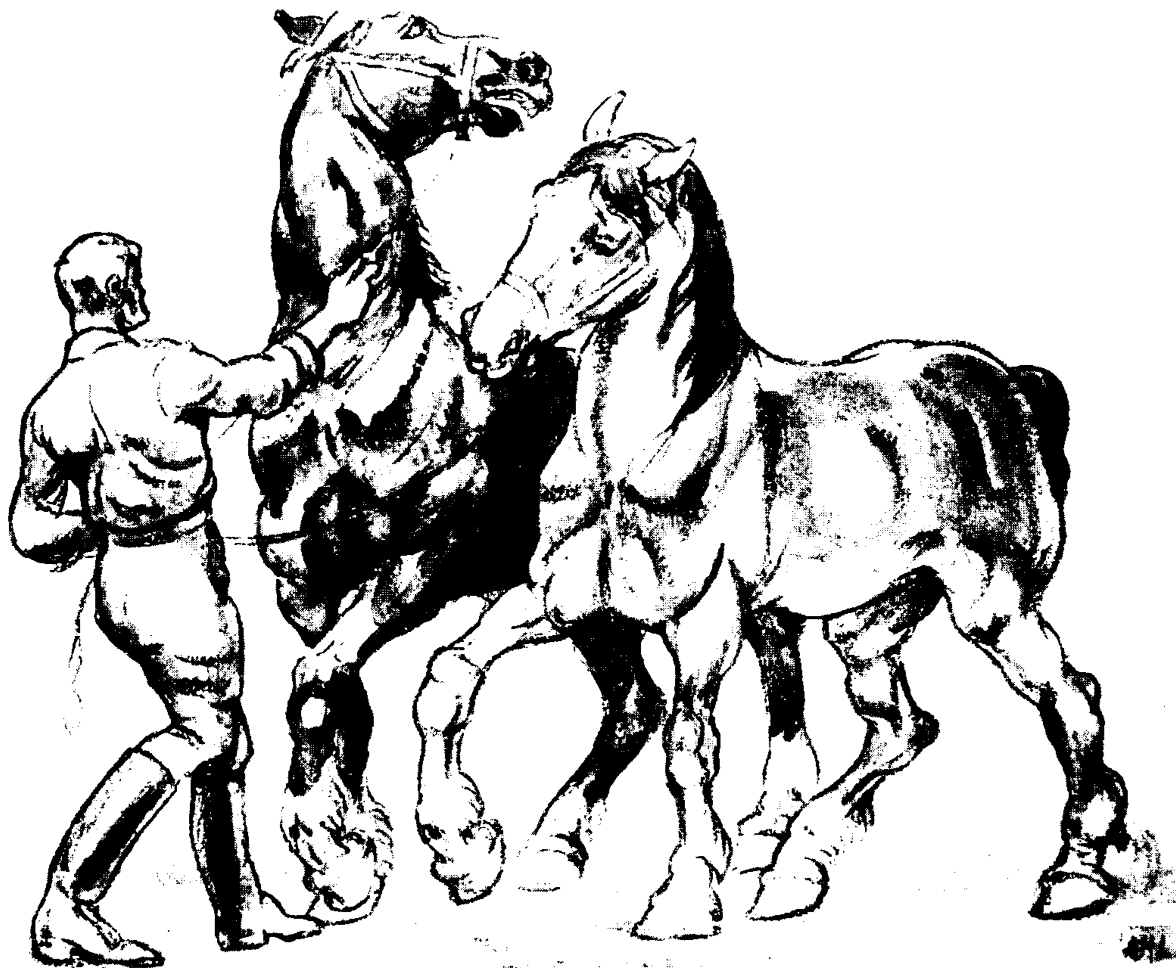
Dit land, mijn land, ik heb het lief:
de wijde polders in het Westen,
hun eind'loos vlak van welig gras,
het vergezicht langs sloot en plas,
dat steeds weer aan het oog ontvlucht
in 't vochtig grijs der stille lucht.

Dit land, mijn land, ik heb het lief:
de zwaarte van het hooge Noorden,
de macht'ge hoeven in het land,
de rijke velden t'allen kant,
de stugge menschen, hard als staal,
hun zwaren gang, hun donk're taal.

Dit land, mijn land, ik heb het lief:
het Frankisch deel in 't lachend Zuiden,
het heuv'lend land vol zonneschijn,
het vroolijk volk der donk're mijn,
den lauwen wind in 't bloeiend hout,
waarboven klaar het voorjaar blauwt.

Dit land, mijn land, ik heb het lief:
de smalle kusten, die 't omzoomen,
de grenzen van deez' kostb'ren tuin:
den zwaren dijk, het blonde duin
en wat 't omsluit in wel en wee:
het donk're lied der wijde zee.

JOHAN THEUNISZ



A. M. LUYT PAARDEN

FRED. BROUWER DRIE MOLENS

MATTHIJS MARIS: DE ZAAIER NAAR MILLET





JOHN RAEDECKER: JAN TOOROP-MONUMENT FRAGMENT

C. H. DE BOER

Het wonder van onze plastische wedergeboorte

„Wir sind im Strom der Weltschuld getauft und können deshalb niemals verstehen, warum der griechische Mensch die Erlösung nicht als Rettung aus der Welt, sondern als seine Einordnung in die Lebendigkeit und Gegenwart des Raumes erlebte."

Janeff: Dämonie des Jahrhunderts.

Voor wie gewoon was geworden ons land vóór alles te beschouwen als een land van schilders en van een uitgesproken schilderachtige kultuur — en dit was het in de 17e eeuw inderdaad —, moet zich wel even hebben verbaasd, toen hij in de laatste decennia om zich heen, in steeds belangwekkender vormen, een beeldhouwkunst zag ontwikkelen, die in meer dan één opzicht een vergelijking met wat onze schilders heden ten dage presteeren, kan weerstaan, ja deze in ondernemingslust dikwijls de spits af bijt.

Eeuwenlang waren wij op dit gebied van een productie, die ook maar eenigsins aanspraak kon maken op gezag, verstoken gebleven. En daar komt in eens een vloedgolf, die al het overrompelende en overweldigende heeft van een natuurfenomeen vol verrassende aspecten, opzetten en neemt voor een niet gering deel bezit van ons voelen en denken. Waren wij nu enkel schilders, of in ons diepste wezen, zonder dat wij het bevroedden, toch ook beeldhouwers?

Er waren en er zijn nog landen, waarin schilder- en beeldhouwkunst op de natuurlijkste wijze, als sprak dit vanzelf, naast elkaar zich uit een zelfden gevoelsbodem mochten ontwikkelen als loten van een zelfden stam. Hun kunstenaars waren even goede beeldhouwers als schilders. Italië kon er zich zelf op beroemen een aantal genieën voort te brengen, die daarnaast evenzeer uitmuntten als bouwmeesters, die in een dichterlijke opwelling in staat bleken onsterfelijke poëmen te scheppen en van wier uitnemende verdiensten men in oogenblikken van nood gebruik maakte een stad met onneembare vestingwerken te versterken. Zij wierpen zich op als veroveraars van het luchtruim (Michelangelo, da Vinci). De menschenkennis, die zij al schilderend vergaarden, de ongedwongenheid van hun omgang, hun courtoisie (Rubens), deed hun herhaaldelijk diplomatieke lauweren verwerven. De bindingen met maatschappij en ambacht, die van uit een zelfden grond uitstralingen naar alle kanten mogelijk maakten en die in de middeleeuwen in het samenvloeien van architectuur, plastiek en schilderkunst zoo een sterke en innige uitdrukking had gevonden, waren nog niet geheel verbroken; de schilders werden door de kultuur en civilisatie van alle standen gevoed, ook al spitste zich dit steeds meer in de hoogere toe. Naast den grand-seigneur weerde zich de volksman, maar allen zonder onderscheid waren zij ambachtslieden, de grootste onder hen ging er prat op het houweel als de beste te kunnen zwaaien en in de aderen der schilders vloeide nog iets van het oude alchimistenbloed, dat hen hun eigen verven deed bereiden en soms ook nieuwe deed vinden.

Bij ons werd in de 17e eeuw het pleit ten gunste van de schilderkunst beslecht. Het schilderen werd bij ons, waar het zoozeer zou gaan luisteren naar de wetten van het alles samenbundelend clair-obscuur, van een veel intiemeren een veel beslotener vormgeving dan het beeldhouwen en bouwen in den ouden tijd was in die landen, waar de zon meer naar buiten lokt, waar men meer in het openbaar leeft. De antieke bouwkunst is meer een kunst van het exterieur, van het openbare leven en beleven, dan van het interieur, van de besloten binnenhuis-intimiteit, welke zij in Holland in zoo hooge mate zou worden. De schilder is dan niet meer de verluchter van wanden, maar maakt van zijn schilderijen huisgoden; in de sektarische toespitsing van de religie raakt de aloude gebondenheid zoek. Velen, die de kathedraal alleen maar van buiten kennen, vergeten niet zelden, dat zij haar schoonste geheim binnenin openbaart. Wanneer dan in de plaats van deze magistrale uitingen van gemeenschapszin de Hollandsche trapgeveltjes verrijzen, waarachter ieder zich terugtrekt als in een kasteel, dan is dit een teeken, dat het met onze samenhoorigheid gedaan raakt, hoe schoon zij op zich zelf en in het rhythme van hun herhaling ook mogen zijn. De kunst draagt steeds minder het karakter van een, een gansche omgeving domineerend, monument; zij wordt transportabel ten gerieve van den eenling. De kunstenaar werkt steeds minder voor de gemeenschap, steeds meer voor zich zelf en den hem verwanten liefhebber, en zal zich, bij verlies van veelzijdigheid, steeds meer specialiseeren. In zulk een samenleving is voor een massale bouw- en beeldhouwkunst nauwelijks plaats.

De oorzaken van de groote verandering, welke zich voltrekt, mogen met deze enkele en uiteraard onvolledige aanduidingen nog maar kwalijk toegelicht heeten. Ook bij wat volgt, zullen wij ons tot enkele vluchtige grepen hebben te bepalen.

De Hollandsche schilder — van hem wordt hier voor-

namelijk gesproken, want in de contreien, waarin hij werkt, voltrok zich in hoofdzaak dit proces — zocht en vond binnen zekere grenzen in zijn eenzijdigheid zijn kracht. De veelzijdigheid kent ook haar problemen. De Hollandsche schilder had niet als Michelangelo te worstelen met wat misschien het te weinig opgemerkte grondconflict uitmaakte van diens levensstrijd als kunstenaar. Ook hij, deze vuurziel uit een land van vulkanen, had overigens reeds zijn geschillen met Pausen, zijn last van particularistisch gekonkel, waaraan elke vorm van edelen openbaren wedijver, zooals de Grieken dien hebben gekend, ontbrak. Maar niet immer — zijn eigen uitspraken mogen ons op dit punt niet misleiden — zal het hem zelf volkomen duidelijk zijn geweest wat hij méér was, beeldhouwer of schilder, ook al ging zijn hart veeltijds het meest naar het beeldhouwen uit. Hij was een typische overgangsfiguur op den drempel, die van het zuivere beeldhouwen leidde naar het schilderachtige schilderen. Wij kunnen de sporen van een dergelijke onzekerheid trouwens de eeuwen door volgen. Griekenland is niet het minst trotsch op zijn schilders, hoewel de Grieksche geesteshouding een overwegend plastische was. In het 17e eeuwsche Holland zal uiteindelijk het pleit ten gunste van de schilderkunst worden beslecht, en zóó groot is ten slotte de invloed van deze kunst, dat in de meer noordelijk gelegen landen vrijwel al het andere er door wordt bepaald. Wanneer Rodin, die zoo geboeid werd door de gotische kathedraal en haar geheimzinnig clair-obscuur, op eén zeker oogenblik uitroept: „De schaduw en het licht; daarin ligt het geheele drama!", dan is dat zeker meer een Rembrandt dan een Phidias naar het hart gesproken. Rodin's plastiek is een bij uitstek schilderachtige en sferische, voor zoover de beeldhouwkunst, zonder haar eigendommelijk karakter volkomen te verliezen, dit maar kan zijn. Het is opmerkelijk, dat de meeste moderne plastiek, in dezen toonaard geschapen, veelal ongekunstelder en spontaner aandoet dan die, waarin pogingen tot een strakker styleeren worden ondernomen. Men neigt er dan niet zelden toe met een variant op een versregel van Goethe te zeggen: „Man merkt die Absicht und man ist verstimmt".



Het is bij dit alles niet toevallig, dat de beeldhouwkunst over het algemeen het krachtigst bloeit in bergachtige landen, in Griekenland, Italie, Duitschland, Frankrijk, de schilderkunst daar, waar niet de aanwezigheid van machtige volumen, doch de open ruimte, de vlakke strekking van land en water het karakter van het landschap bepalen.

De beeldhouwkunst heeft volumen van noode; Michelangelo's droom was het eens een berg te behouwen, de schilderkunst kan met een handvol lucht volstaan om er een universum in te dompelen. Van dergelijke voorwaarden en schijnbaar toevallige omstandigheden blijkt het goede verloop van den ontwikkelingsgang der kunsten maar al te dikwijls in hooge mate afhankelijk.

Men zal nimmer een goed inzicht in hun wezen en structuur verkrijgen, wanneer men niet eerst tot het inzicht komt, dat zij luisteren naar zekere wetten van groei en bloei, dat elke kultuurkring daarop zijn eigen stempel drukt, dat elk tijdvak zijn tektologischen dominant heeft, die, aangepast aan een bepaalde geestesgesteldheid en wereldbeschouwing, het aanzicht en karakter der meest verscheiden kunsten mee helpt bepalen en hun bloei mogelijk maakt.



Dat, zooals gezegd, in de 17e eeuw in Holland het pleit ten gunste der schilderkunst zou worden beslecht, was een feit van ver strekkende beteekenis, niet alleen voor ons, maar ook voor de overige wereld, het was voor het oogenblik een triomf, doch het bracht ook zijn gevaren met zich mede. Want wat zien wij gebeuren? Eenerzijds constateeren wij, dat van onze 17e eeuwsche kunst tal van vruchtbare impulsen uitgaan. Onze koopvaarders beheerschen de markten der wereld, de schilder doet het op zijn manier. Overal ontdekken wij de sporen van zijn animeerende aanwezigheid. Engeland, tot dusverre in picturaal opzicht vrijwel steriel, ziet in de tweede helft van de 18e eeuw een figuur- en landschapschool opbloeien, welke het in hoofdzaak dankt aan het voorbeeld en de ambitie van onze meesters. En wanneer zoo tegen 1830 Frankrijk zich op een dergelijken bloei kan beroemen, zijn het onder anderen ook Engelsche meesters, die den weg hiertoe openen, maar dan is dit toch in hoofdzaak alleen maar mogelijk op grond van wat zij van ons leerden. En ten slotte zal de kunst van een Breughel, een Rembrandt, een Hals, een Jacob van Ruisdael, Vermeer en van Goyen toch het fond blijken, waartegen schilders als Millet, Rousseau, Manet en Monet zich vormen. Van Ruisdael en Rousseau ...... er is niet alleen overeenstemming in den ruischenden klank van hun namen. Maar hoe welgevallig ons dit alles ook in de ooren mag klinken, wij dienen anderzijds niet te vergeten, dat Holland dezen meesters niet alles kon geven.

Wat het niet kon geven, dat was het geneesmiddel tegen de, na de 17e eeuw steeds meer dreigende, verwaarloozing van den vorm en de negatie van het plastisch volume. De beeldenstorm heeft ten onzent niet alleen op religieus gebied gewoed, doch ook op dat der schilderkunst in mentaal opzicht zijn sporen nagelaten. Vandaar ook die telkens weer terugkeerende trek naar het Zuiden. Het is niet enkel een physieke drang naar zon en warmte, een atavistisch verlangen, dat de blonde zonen van het Noorden steeds weer den kant van den evenaar uitdreef. Hun aandeel aan de kultuur van het Middellandsche Zee-gebied blijkt steeds grooter en hun instinct dreef hen steeds weer denzelfden weg op, want hier, in dit zoozeer door plastische vormkracht gekenmerkte gebied, lagen de mogelijkheden open van een plastische reconstructie van wat in den alles bepalenden en doordringenden damp van het Noorden min of meer uit de voegen was geraakt. Ook hiermee is natuurlijk weer niet alles gezegd, maar toch wellicht een en ander, dat tot nadenken stemt.

Toen Huygens Rembrandt en Lievens in Leiden opzocht en hen tot de obligate reis naar Italie trachtte te verplichten,

mag Rembrandt dit, evenals Lievens, voor zich zelf hebben afgewezen, anderen hebben er, meer dan men langen tijd geneigd is aan te nemen, voordeel uit geput. Alleen kortzichtigheid kan de vormende kracht, die van het klassicisme uitging, miskennen. Een zoo belangrijk meester als Millet zou heel wat aan waarde inboeten, wanneer men den invloed, dien Michelangelo op hem uitgeoefend moet hebben, uit zou willen schakelen en hetzelfde geldt voor Daumier, van wie Balzac zei: „Ce gaillard-là a du Michel-Ange sous la peau!". Ook Rembrandt's plastische vormkracht blijkt groot; opvallend kan op zekere tijden zijn streven zijn de figuren stereoscopisch vrij in de ruimte te doen staan. In zijn Corporaalschap van Banning Cock werpt diens vooruitgestoken hand een slagschaduw op het gewaad van zijn luitenant en het is of men die hand kan grijpen. Zooals het schilderij jaren geleden op de groote tentoonstelling in het Suasso Museum was opgesteld, was de illusie, dat men in een zelfde ruimte stond als de schutters, haast volkomen. Wanneer wij voor de Staalmeesters staan, overweldigt ons de enorme plastiek der figuren. Een dergelijk plastisch vormvermogen zal zich evenwel niet lang meer handhaven; Vermeer weet op kleine schaal zijn sujetten nog een monumentale grootheid te verleenen, doch dan raakt steeds meer het levende in de vormgeving zoek. En, wanneer in de tweede helft van de 19e eeuw de meesters van de Haagsche School opnieuw een bloeitijdperk van kunst het aanzien geven, dan baseeren zij hun geschilderde symphonieën vrijwel geheel op den toon. Matthys Maris legt nog eens in het kort den weg af, die van de meesters der Italiaansche renaissance naar ons tonalisme leidt, hij schildert in zijn academiejaren koppen van een titanische grandeur, legt onderweg nog even bij Millet aan, wiens machtige Zaaier hem imponeert (zie afb. blz. 150), maakt een paar schilderijtjes, die qua styleering aan gebrandschilderd glas doen denken, doch alles zal met een haast volkomen zich oplossen der plastische volumen en vormen in den nevel van een lichaamloozen droom eindigen. In zijn kunst teekent zich deze ontwikkelingsgang, als in den vorm van een versneld proces, wel met een duidelijkheid af die opvallend groot is.

Men kon het hierbij niet laten. Men vereerde Matthys Maris, wiens vlucht in de eenzaamheid van een kluizenaarsbestaan typeerend was voor veler neigingen in die dagen, als een genie, dat perspectieven opende op nauw gekende werelden, maar hun ruimten waren zoo ledig, dat het noodzakelijk bleek ze te vullen met nieuw geschapen dingen. Redding daagde van vele kanten en het is een merkwaardig gezicht te zien hoe tal van pogingen in die lijn steun zoeken, zich aanleunen tegen de oude voedstermoeder der kunsten, de architectuur. Berlage, uitgaande van fundamenteele elementaire wetten, heeft te recht school gemaakt. Berlage, Derkinderen, Toorop, Van Konijnenburg, Thorn Prikker, de portrettisten Haverman, Veth en nog anderen hebben de bekende nieuwe wegen gebaand. Hier zet ook de nieuwe beeldhouwkunst in.

Het wonder van haar plotsen, fenomenaal snellen opbloei nu is niet anders te verklaren dan als reactie op het luchtledig, hetwelk door den natuurlijken loop der dingen was ontstaan. Lang sluimerende krachten breken zich met onstuimig geweld baan. De geschiedenis herhaalt zich. De Egyptische beeldhouwer leerde zijn verbeeldingen constructief in het kader der architectuur voegen en, wanneer hij beelden schiep, vrij in de ruimte, dan droegen zij daarvan den architectonischen stempel. De sfinx is een plastisch gewrocht op architectonische schaal. Eerst de Griek zal het volkomen vrije beeld scheppen, dat, autonoom, leeft naar eigen wetten. Ook in Holland voltrekt zich een overeenkomstig proces. Het vrije beeld is er evenwel al, vóór de nieuwe bouworde zich aankondigt.



Deze vrije plastiek heeft eenerzijds veelal een academische, anderzijds veelal een picturale voorgeschiedenis. Wij leven hier niet in een bergland, waarin een klare zon mensch, dier en ding hun volle plastische lichamelijkheid laat behouden. Ons land is een land van zon èn nevel, en een beeldend proces van eeuwen, culmineerend in de schilderkunst, doet zich gelden. Rodin met zijn liefde voor het clair-obscuur der gothische kathedralen, was al schilderachtig, Charles van Wijck, de eerste beeldhouwer, die ten onzent uit deze gevoelswereld schiep, was het; de plastiek van onzen op het oogenblik meest genoemden en geroemden beeldhouwer, Rädecker, draagt niet zelden een uitgesproken sferisch karakter. De nevel van een Matthys Maris, die in sommige van diens vrouwenverbeeldingen sfinxig kon zijn als hij het in de zijne soms is, schijnt zich te verdichten, de vervluchtigde volumen nemen weer tastbare vaste vormen aan.



Het vacuum is bezig zich te vullen. Het zou het bestek van dit artikel te buiten gaan gansch het rijk geschakeerde beeld van deze verrassende evolutie in dit betoog te betrekken. Dat men zich bij het bezinnen op dit alles niet enkel tot het in eigen land voorhandene bepaalt, is begrijpelijk in verband met het, vergelijkenderwijs gesproken, weinige, dat hier na de middeleeuwen aan plastisch schoon valt aan te wijzen. De moderne kunstenaar blijkt, ook wanneer hij niet bepaald kosmopolitisch, doch nationaal is gericht, niet zelden eklektrisch ingesteld. Hij laat zijn blikken weiden over vele plastische kulturen en hunne architectonisch of anderszins gebonden of vrije toepassingen, hij leert er van, doch dreigt er zich ook wel eens in te verliezen.

Wat hebben wij hier van de Friezen, wat van bezuiden den Moerdijk te verwachten? Veronderstellingen liggen voor de hand; aan voorspellingen willen wij ons niet wagen; hier ligt vermoedelijk nog heel wat volkskracht onverbruikt. Pier Pander was een Fries. Evenals de schilders Hobbema, Emanuel de Witte en Paulus Potter, de eerste de schilder van het bijna plastisch geziene Laantje van Middelharnis, de laatste van dat machtig brok geschilderde plastiek, met zooveel relief in de verf geboetseerd, dat zijn zoo populair geworden Stier is. Er zou een nieuw licht

dienen te worden geworpen op dien klaren, positieven kant van onze schilderkunst, die vertegenwoordigd wordt door meesters als de Delftsche Vermeer en Pieter de Hoogh. In hoeverre getuigt in hen het Friesche bloed?



Wij waren groot als schilders en poëten van de derde dimensie, geheven in de sfeer van illusie en abstractie. Zullen wij ook de beheerschers worden van haar werkelijkheid in de vrije plastiek? Er leven onder ons thans beeldhouwers, die wat nauwelijks mogelijk scheen, toch mogelijk hebben gemaakt en dit zoowel in vrije als in gevonden vormen en die daarbij meer dan eens van een verrassende oorspronkelijkheid getuigenis gaven. Een nieuwe wereld van ver-beelding schijnt zich voor ons te ontsluiten.

De beeldhouwkunst — wij merkten het reeds op — zoekt meer dan de schilderkunst de openbaarheid. Het materiaal, waarvan zij zich bedient, leent zich hier beter toe, het — anders dan bij de schilderkunst — niet abstraheeren van de derde dimensie, de open ruimte, welke zij om zich schept, laat een massale beschouwing toe. Maar hier ook wordt „Einordung in die Lebendigkeit und Gegenwart des Raumes", beter dan een tot onvruchtbaarheid doemende vlucht uit de samenleving, een eisch, waarnaar men goed zal doen te luisteren. En waarnaar men ook reeds herhaaldelijk getoond heeft te willen luisteren.

Naar het hart van luisterend Nederland

DOOR HENRI VAN HOOF

Het luisterspel is een kunstvorm die nauwelijks eenige tientallen jaren oud is en die misschien juist daardoor nog niet de belangstelling heeft weten te verwerven waarop het toch ongetwijfeld recht heeft.

Het luisterspel is eigenlijk gegroeid uit het oude radiotooneel, maar het heeft zich ontwikkeld in een geheel nieuwe richting, het is geëvolueerd tot een vorm die van het origineel, het radio-tooneel, al evenzeer verschilt als bijv. de film van het verfilmde tooneel. De oudste vormen van de film bevatten oorspronkelijk slechts gefotografeerd tooneel; zooals de film in den loop van haar ontwikkeling zich echter een geheel eigen karakter en een eigen ziel verwierf, zoo is ook het luisterspel mettertijd geworden tot een geheel eigen kunstvorm.

Wij willen ons hier niet aan een definitie van het luisterspel wagen, maar slechts in het algemeen eenige belangrijke facetten van deze nieuwe kunstuiting belichten en speciaal onze aandacht richten op die punten waarin het luisterspel van het gewone tooneelstuk verschilt.

Zooals gezegd, het luisterspel is geen radiotooneel meer; ja wij wagen het, de stelling te poneeren, dat het luisterspel dichter bij de film staat dan bij het tooneel. Evenals de film immers laat ook het luisterspel het gebruik van meer scènes toe dan zulks bij de tooneeltechniek te verantwoorden is. In zooverre beschikt de radio-auteur dus over meer mogelijkheden dan de tooneelschrijver.

Een ander terrein waarop luisterspel en film elkaar dichter naderen dan luisterspel en tooneel, ligt in de muzikale illustratie.

Maar daarmede zijn dan ook de belangrijkste punten van overeenkomst uitgeput. Verschilpunten tusschen beide kunstvormen bestaan er echter des te meer.

Daar is op de eerste plaats de functie die de dialoog in de film en in het radio-luisterspel vervult. Bij de film is het auditieve, en meer speciaal de dialoog, slechts bijzaak, in het luisterspel daarentegen hoofdzaak. In de film dienen zij slechts ter ondersteuning van het visueele, zij vormen er geen factor van eerste grootte. Het visueele is immers bij de film hoofdzaak. Wanneer in een film iemand op een stoel wil gaan zitten, dan doet hij dat; in het luisterspel moet een dergelijke handeling echter worden aangekondigd en de dialoog moet dus de plaats van handeling aangeven. Wanneer een filmacteur tot een bepaalden medespeler spreekt, dan ziet men dat; uit den radio-dialoog echter moet steeds blijken wie aangesproken wordt; de auteur behoort er dus steeds rekening mede te houden, dat hij ieder visueel contact met den luisteraar mist.

Dit ontbreken van het visueele contact vormt het kernprobleem van het luisterspel-schrijven. Men herinnert zich hoe in de beginperiode van de filmkunst de opvolging der scènes, de dialogen, de mimiek enz., niet het minst verschilden van datgene wat zich op de planken afspeelde; de acteurs werden eenvoudig gefotografeerd en de aldus verkregen filmbeelden werden dan later op het witte doek geprojecteerd. Hier werd het instrument camera niet aangewend voor een geheel nieuwen, eigen kunstvorm. Tenslotte bepaalt de geest den inhoud van de kunst, het materiaal echter den vorm; het instrument stelt den schepper in staat zijn geestesgoed te objectiveeren; het bemiddelt niet

slechts tusschen den schepper en zijn medemenschen, maar geeft ook aan de schepping haar uiteindelijken vorm.

Evenals nu de camera een nieuwen kunstvorm vereischte, zoo ook de radio. Bij het schrijven van luisterspelen moet de auteur zich slechts tot het auditieve beperken en in een nauwkeurige compositie van klanken en woorden een geheel doen ontstaan dat slechts dan het beste tot uiting komt, als het instrument microfoon werkelijk beheerscht wordt. De groote moeilijkheid hierbij is om de juiste sfeer te wekken, om de vereischte „couleur locale" aan te geven.

Zoo stelt het schrijven van een luisterspel geheel andere eischen dan het vervaardigen van een film-draaiboek of een tooneelmanuscript.

Op de eerste plaats wordt van den radio-auteur meer muzikaal gehoor geëischt; hij moet begrip hebben voor de harmonie van woord en geluid. Dit geldt vooral voor het vervaardigen van „klankbeelden" en „Hörfolgen", omdat het hier meer gaat om de compositie dan om het spel

Vervolgens moet, zooals gezien, in een luisterpel de dialoog veel beter verzorgd zijn dan in een film of een tooneelstuk; de dialoog moet kort zijn, duidelijk en echt. Bovendien moet de luisterspelschrijver er zorg voor weten te dragen dat de aandacht van den luisteraar reeds onmiddellijk bij den aanvang gewekt wordt. Wordt hij niet onmiddellijk hetzij door het woord, hetzij door den klank gegrepen, dan heeft de luisteraar maar al te dikwijls den knop van zijn toestel reeds omgedraaid.

In den verderen opbouw en het spel verschilt de dramaturg niet wezenlijk van den film- of tooneelauteur; alleen — het kan niet genoeg gezegd worden — moet hij de spelsituaties, de scène-overgangen enz., *hooren* en *doorvoelen*, hij moet via het oor en via het oor alleen, den weg naar hart en hoofd van den luisteraar vinden.

Al geldt in het algemeen dat afleeren moeilijker is dan aanleeren, toch zullen zij die reeds, hetzij als tooneelschrijver hetzij als filmauteur, dramaturgischen arbeid verrichtten, vooral wanneer zij het eigen wezen van de radio hebben leeren begrijpen en inzicht hebben gekregen in de mogelijkheden van het instrument microfoon, eerder tot het schrijven van luisterspelen in staat zijn, dan zij die zich nog nooit op dramaturgisch gebied waagden.

Hoewel dit nu nog lang niet zeggen wil dat een goed tooneelschrijver ipso facto ook een goed luisterspel-auteur is en omgekeerd, zou het toch zeker de moeite loonen om eens na te gaan hoeveel tooneelschrijvers radio-spelen kunnen schrijven, wanneer hun interesse daarvoor eenmaal gewekt en hun technische kennis op dit gebied vergroot is.

De mindere belangstelling, die het luisterspel van de zijde der tooneelschrijvers te beurt is gevallen, vindt waarschijnlijk niet haar oorzaak in het feit dat men dezen radiokunstvorm minder hoog aanslaat dan het tooneel, maar in den invloed die de kortere levensduur van het luisterspel heeft op de materieele baten ervan. Daartegenover staat echter weer dat het luisterspel korter is, dat men gemakkelijker tien luisterspelen kan laten uitvoeren dan één tooneelstuk en dat de verbreidingsmogelijkheid van het radiospel oneindig veel grooter is dan die van het tooneelspel.

Teneinde het vooroordeel en het misverstand, dat bij den tooneelschrijver ten opzichte van het luisterspel bestaat, weg te nemen, heeft de Nederlandsche Omroep in samenwerking met het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten een aantal tooneelschrijvers uitgenoodigd om op Zondag 21 Maart a. s. in de Hilversumsche studio's te gast te zijn en daar van enkele deskundigen bijzonderheden te vernemen over het schrijven, het regisseeren, het honoreeren enz., van luisterspelen.

Het is te hopen dat door de te houden referaten, het beluisteren van, op gramofoon-platen opgenomen, luisterspelen en het nemen van kijkjes achter de schermen, belangstelling gewekt wordt voor dezen nieuwen kunstvorm.

Dan zullen Nederlandsche auteurs zich aan het schrijven van luisterspelen gaan wijden, dan zal uit eigen boezem het nationale luisterspel ontstaan en zal de radio aldus den weg vinden naar het hart van luisterend Nederland.



L. J. M. VAN DEN BERK

DE

ROEMEENSCHE AARDEWERKKUNST

Reusachtige bergen met sneeuwomkranste kruinen; weelderige wouden; slingerende, snel vlietende beekjes, in wier murmelende wateren ontelbare zilverblinkende visschen hun wilde levenslust uitdartelen. Daartusschen, hier en daar, bescheiden witte huisjes uit klei of baksteen, die tot verblijf dienen van eenvoudige, kunstlievende menschen. Is dit niet gelijk een sprookjesland, waar alles den mensch tot scheppen dwingt en ieder bewoner met een kunstenaarsziel wordt geboren?

Roemenië is het land, zoo rijk door de natuur gezegend, dat het een sprookjesland gelijk schijnt. Of men komt in het Banaat, in Oltenië, Walachije, Moldavië of Bessarabië, overal ontmoet men dezelfde weelde van maagdelijke wouden, een betooverenden plantengroei, machtig stuwende rivieren naast wringelende beekjes. Overal ook dezelfde huisjes, hel schitterend in de stralende zon, dezelfde zwartgelokte menschen, wier kleeding en levensopvatting even betooverend, doch ook even waardig zijn als de hen omringende natuur. De Roemeen leeft in en door de natuur. Zij drukt haar stempel op zijn levensopvatting, levenswijze, kleeding en behuizing. Zij ook geldt als de bron van begeestering voor zijn kunstwerken. Deze staan niet los in de tijden, doch bleven door alle eeuwen heen gebonden aan den Roemeenschen bodem en de natuur. Ziet den Roemeenschen man, de Roemeensche vrouw! Hun gang is statig zonder stijf te zijn, terwijl hun kleeding een lust is voor het kunstlievend oog. Geometrische of florale borduursels in bruin, geel, groen, met zilver- en gouddraad er doorheen geweven, aangebracht op de borst, den bovenarm of den zoom van het lange, wuivende kleed.

Dit is echter slechts een klein gedeelte van hun kunstzinnigen rijkdom. Ga één van die nederige woningen binnen en ge zult bemerken een klein museum te hebben betreden. De muren zijn gedrapeerd met kleurige, handgeweven tapijten; de houten dwarsbalken van het plafond zijn kunstig gebeeldhouwd evenals de weinige meubels. In een hoek staat het weefgetouw, waarop de Roemeensche vrouw haar spelende, doch beheerschte verbeelding in aantrekkelijke kunstvoortbrengselen omzet. En wat te zeggen van de ontelbare borden, kruiken, kommen en schalen, die men overal aantreft. De leek staat hier voor een raadsel. Hij betreedt het domein der Roemeensche aardewerkkunst. Aarzelend en onbegrijpend, tot hij het geluk heeft in een klein nevenvertrek aan te landen. Snel draait het rad onder de rustelooze bewegingen der beenen van den pottenbakker. Hij kijkt niet op, doch gaat ongestoord verder aan de schepping van een nieuw kunstwerk. Uit een vormelooze kleimassa ontstaat geleidelijk een nieuwe kruik, schaal of kom. Alles is nog onvolmaakt en vol gebreken. Het belangrijkste moet nog geschieden. De pottenbakker neemt een horenvormig instrument, dat spits toeloopt en de zuurstofverbindingen bevattende vloeistof vrijlaat. Langzaam, doch met vaste hand brengt hij streepjes, lijnen, cirkels en krullen op den kleivorm aan. Alles maakt nog een verwarden en onregelmatigen indruk. Doch geleidelijk smelten deze lijnen, strepen en krullen samen tot een sierkunstig motief, ontsproten aan de verbeelding van den kunstenaar. Onder de werking van het vuur verglaast het motief en ontstaat een schitterend brandverfproduct, dat met het Delftsch aardewerk kan wedijveren.

De Roemeensche aardewerkkunst vindt haar schoonste vertegenwoordigster in de landstreek Oltenië, gelegen tusschen de Olt en den Donau. Waar is de natuur weelderiger? Waar ook dwingt zij den mensch meer tot scheppen? Geheel Oltenië is één museum! Zijn rijkdom wordt door geen andere streek geëvenaard. Witte, ivoren, roode, donkerbruine of tomatenroode brandverf gebruikt de Olteensche pottenbakker bij voorkeur bij het vervaardigen van zijn kunstwerken. Met behulp hiervan schept hij de motieven van geometrisch en floraal karakter, aangebracht op den bodem en de wanden van kommen, vazen, kruiken, borden, schalen en andere gebruiksvoorwerpen. Hij maakt ze niet om in de stad aan vreemdelingen te verkoopen, doch uitsluitend voor het gebruik van den boer.

De Olteensche aardewerkkunst onderscheidt zich door een zekeren overdaad van figuren, die echter in het algemeen niet hinderlijk is of den samenhang van het geheel schendt.

Veel soberder, doch niet minder kunstvol is de Moldavische aardewerkkunst. Een weldaad voor het oog zijn de randversieringen van geometrische figuren. Het midden van het bord is meestal geheel vrijgelaten, in tegenstelling met de voortbrengselen uit Oltenië. Hier is de sierkunst der randen voortgezet in den vorm van florale afbeeldingen of geometrische figuren als cirkels, vier-, zes- en tienpuntige sterren.

Wat men op sommige Olteensche aardewerkvoortbrengselen zou kunnen aanmerken is, dat zij soms zondigen tegen de regels van verhoudingen en stijl, te plattelandsch aandoen. Scherp daartegenover staan de Moldavische borden, waarvan de majesteitelijke, doch sobere versierselen de schoonste kunstwerken der Perzische meesters in herinnering roepen. Hetzelfde kan worden gezegd van de aardewerkvoortbrengselen uit Bihor. Deze zijn fijn van verhoudingen, nauwkeurig gestyliseerd met de cirkel- en bloemvormige teekeningen op een donkeren achtergrond. De aard der bevolking, de majesteit der natuur hebben hun stempel gedrukt op de geheele volkskunst van deze streek.

Roemenië heeft de eeuwen door een bloeiende aardewerkkunst bezeten, die vele kunstwerken heeft geleverd. Doch was en is zij kenmerkend Roemeensch en vrij gebleven van vreemde invloeden? Deze vraag heeft talrijke geleerden beziggehouden, zonder dat zij er echter in slaagden een nauwkeurige scheiding tusschen het echt Roemeensche en het vreemde in de aardewerkkunst aan te geven. Roemenië heeft door zijn aardrijkskundige ligging en de mengeling van zijn bevolking van oudsher zeer gemakkelijk buitenlandsche invloeden opgenomen. Het land vormt een schakel tusschen het Oosten en het Westen, terwijl het een smeltkroes is, waarin beide invloeden zich vereenigen en met een „verroemeenscht" karakter herboren worden. Dit heeft zonder eenigen twijfel ook in de Roemeensche aardewerkkunst plaats gegrepen. Belangrijk in dit verband zijn de navorschingen, die door Virgile Draghiceano in 1923 te Curtea Argesh in het oude prinselijk paleis werden verricht. Men vond er vazen en gebruiksvoorwerpen, dagteekenend uit de 14de eeuw. Reeds in de 13de eeuw had men te Byzantium dergelijk aardewerk aangetroffen, waarbij evenals te Curtea Argesh groene en geelbruine tinten overheerschten. Deze vondsten kan men nu nog bewonderen in het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn.

De resultaten van Draghiceano's nasporingswerk maakten het mogelijk het geestelijk verwantschap vast te stellen van de Roemeensche aardewerkkunst met die uit Byzantium en Italië. Vooral het Byzantijnsche Rijk had zeer veel invloed op de ontwikkeling der Roemeensche aardewerkkunst. Van hier verbreidde zich reeds in de 9de eeuw de kennis omtrent het gebruik van brandverf, terwijl dit in het Westen eerst in de 12de eeuw plaats greep. Byzantium ook was eerste in de toepassing van doorschijnende, tin- en loodhoudende brandverf, wat een zeer grooten vooruitgang beteekende. Volgens de oude werkwijze was het niet mogelijk de gebreken van het uit klei vervaardigde voorwerp geheel weg te werken of het volkomen te bedekken. De nieuwe vinding uit het Oosten stelde de pottenbakkers in staat teekeningen te maken, die met behulp van zuurstofverbindingen, onder de werking van vuur, geheel verglaasden.

Byzantium bracht niet alleen de nieuwste vindingen ter kennis van de Balkanvolken, het fungeerde tevens als schakel tusschen dit gebied en het Nabije Oosten. Zoo bracht het de Roemeensche aardewerkkunst in aanraking met Perzische en Arabische stroomingen, motieven uit het Middellandsche Zee-bekken en Klein-Azië. Door de scheidende werking der Karpathen, die Roemenië in tweeën deelen, waren deze invloeden het sterkst in Moldavië en Walachije, terwijl de Westersche meer in Transsylvanië verbreid waren. Het behoeft dan ook niet te verwonderen, dat Oltenië bijv. de landstreek werd, welker waterkruiken zoowel in vorm als in stijl veel overeenkomst met die van Griekenland vertoonen.

De Westersche invloed kwam in Roemenië veel later tot gelding, nl. ten tijde van Lodewijk XIV. Deze „zonnekoning" staat geboekstaafd als de inleider van een nieuw tijdperk in de geschiedenis der aardewerkkunst van West-Europa. Of deze autocraat dan zooveel belangstelling voor dezen vorm van menschelijke scheppingskunst aan den dag legde? Alhoewel Lodewijk XIV bekendstaat als een groot bevorderaar der kunst, moet toch gezegd worden, dat niet zijn aanmoedigingen en steun, doch veeleer zijn oorlogen den geschikten bodem voor den opbloei der aardewerkkunst in West-Europa voorbereidden. Talrijke volken waren hierdoor geheel verarmd. De meeste gebruiksvoorwerpen had men moeten inleveren om tot oorlogstuig te

worden omgesmeed, zoodat zich allerwege een sterke behoefte aan vervangingsmiddelen deed gevoelen. De bloeiende aardewerknijverheid in het Verre en Nabije Oosten zag hierin een geschikte gelegenheid om haar afzetgebied te vergrooten en overstroomde Europa met haar geslaagde en minder geslaagde kunstvoortbrengselen.

Groot was de kooplust van het publiek, doch het zou niet lang duren, of West-Europa nam zelf de vervaardiging van aardewerk ter hand. Aangelokt door groote winsten, ontstonden in Italië, Frankrijk, Duitschland, Engeland, Denemarken en Nederland al spoedig talrijke werkplaatsen. Een internationale wedijver ontbrandde. Ieder land trachtte de geheimen van een ander land te achterhalen, terwijl omkooping van vakarbeiders aan de orde van den dag was. Delft, Sèvres, Meissen en Kopenhagen slaagden er in de kunstwaarde hunner voortbrengselen op een uitzonderlijk hoog peil te brengen en hierdoor iedere mededinging uit te schakelen. De faam van het Delftsch aardewerk was zelfs zoo groot, dat het in belangrijke mate invloed uitoefende op de ontwikkeling der aardewerkkunst in Duitschland. Vanuit dit laatste land, Oostenrijk en Italië verbreidden de nieuwe opvattingen, vormen en vindingen zich naar Hongarije en Transsylvanië. En als zoovele malen in de Roemeensche geschiedenis, was het ook nu „het land der zeven burchten", dat het Roemeensche kunstleven met het Westersche verbond. De belangrijke Roemeensche volksgroep in Transsylvanië haastte zich de nieuwste aanwinsten der Westersche aardewerkkunst aan haar volksgenooten ten zuiden der Karpathen bekend te maken, hen aldus in staat stellende in hun voortbrengselen een synthese tusschen Oostersche en Westersche scheppingskunst tot stand te brengen.

Transsylvanië heeft daarenboven nog anderszins invloed uitgeoefend op de Roemeensche aardewerkkunst. In dit gebied woonden sinds eeuwen Roemenen, Duitschers, Hongaren en zelfs Serven te zamen, die ieder hun eigen leven leidden. De Hongaren waren de staatkundige meesters van het land, de Duitschers de kooplieden en de Roemenen de boeren. Nauwe verbinding met elkander onderhielden eigenlijk alleen de Duitschers en Hongaren, doch na de politieke opkomst der Roemenen in dit gebied namen ook zij steeds meer deel aan het geestesleven van Transsylvanië. Zij oefenden hierop hun invloed uit, evenals zij den invloed der Hongaarsche en Duitsche kunst ondergingen. Uit deze mengeling van verschillende invloeden ontstond geleidelijk een aardewerkkunst, die men noch aan het scheppingsvermogen der Roemenen, noch aan dat der Duitschers of Hongaren kan toeschrijven. Zij is veeleer het eigendom der drie volkeren, die het bepaalde volkseigen tot een nieuw geheel hebben doen samenvloeien. Men ontmoet zelfs aardewerkvoortbrengselen, die men vanwege hun grondtoon en vorm aan de Roemenen zou willen toeschrijven, doch waarvan de Duitschers de makers zijn. Alleen de Maramuresj maakt hierop een uitzondering. Hier treft men groote schalen aan, waarvan de lichtgroene of roosachtige crème-kleur typisch Roemeensch is. Ook is het belangwekkend, dat in dit gebied de meeste vazen en borden met groote bloemen zijn versierd, welke eigenaardigheid men overigens in geheel Transsylvanië niet aantreft.

Dit overzicht der Roemeensche aardewerkkunst maakt natuurlijk geen aanspraak op volledigheid. Hier en daar zijn slechts de belangrijkste dingen aangestipt. Vele bijzonderheden, die het karakter dikwijls bepalen, moesten onbesproken blijven. De aardewerkkunst is daarenboven een kunstvorm, die gezien en door het zien genoten moet worden. Slechts dan neemt zij een levendige gestalte aan. Slechts dan ook spreekt zij tot den mensch, die het karakter en streven van geheel een volk in haar weerspiegeld ziet. Roemenië is rijk aan aardewerkkunst! Behoeft het dan te verwonderen, dat men alle pogingen in het werk stelt om dezen rijkdom te behouden? De vervlakkende invloed der groote steden werkt sloopend, ook in Roemenië. De oerkracht van dit boerenvolk staat er echter borg voor, dat deze tak van nationale kunst niet zal uitteren, doch steeds nieuwe, levenskrachtige loten zal schieten.

PETER VERBERNE

DE PLASTISCHE WAARNEMING VAN HET VLAKKE FILMBEELD

Technisch gezien kan men pas van een volmaakte film spreken, wanneer het geprojecteerde beeld, begeleid door geluid, zoowel in kleuren als plastisch waargenomen kan worden. Van al deze voorwaarden is aan die van geluid en kleur nu wel voldaan: agfacolor en „raumton" (een geluidsprojectie, waarbij het geluid niet uit de wand schijnt te komen, doch in de ruimte schijnt te zweven) zijn technisch doorvoerbaar gebleken. De eenige overgebleven wensch is nu wel die naar een plastisch beeld. Men moet hier goed onderscheiden: een plastisch beeld „is" niet plastisch, „schijnt" het echter te zijn.

Toen de mensch in praehistorische tijden zijn waarnemingen begon om te zetten in teekeningen op een vlakken wand, bezat hij het vermogen deze zoo te maken, dat de toeschouwer ze plastisch zag. Aan de teekeningen uit de z.g. Solustré-periode kan men dit nog waarnemen. Dit vermogen ging vrij spoedig verloren door een gewilde vervlakking, die zijn oorzaak vond in het pogen om het beeld symbolisch te gebruiken.

In historische tijden begint men pas — en dan nog zeer, zeer langzaam — een behoefte te bemerken naar perspectivisch zien.

In den loop der volgende eeuwen vormde zich dan in den Westerschen mensch het vermogen (bij volwassenen langzamerhand tot gewoonte geworden) het concrete voorwerp te zien als een projectie in een vlak. Het gevolg is, dat het omgekeerde proces (n.l. het plastisch zien van afbeeldingen) zeer veel moeilijkheden oplevert.

Om deze moeilijkheden te ondervangen, riep men stereoscoop en monoverant te hulp. Natuurkundig had de stereoscoop het meeste succes; men ging zelfs zoo ver, te beweren, dat plastisch zien zonder stereoscoop niet mogelijk was. De ontdekkingen der moderne physio- en psychologie wettigen echter deze stelling in het geheel niet.

Men heeft vastgesteld, dat phylogenetisch eerst het richtings- en bewegingszien ontstaat. Het vorm-, zoomede het plastisch-zien ontwikkelt zich pas later. Het oog heeft hierbij de keuze tusschen twee- en driedimensionaal zien. Schijnbaar (misschien wel als overerfelijk aangekweekte eigenschap) is het eerste gemakkelijker; het tweede is echter te leeren. De stereoscoop is nu een soort mechanisch ezelsbruggetje, dat echter het plastisch zien technisch erg gecompliceerd maakt. Gemakkelijker gaat het met de monoverant van Zeiss. Dit is een lens, die het mogelijk maakt een enkelvoudig beeld zelfs met één oog plastisch te zien. Hetzelfde geldt voor een z.g. hollen spiegel. Men kan dit zeer eenvoudig zelf probeeren, door een photo zoodanig voor een hollen spiegel te houden, dat het beeld ongeveer tweemaal vergroot wordt. Het beste is, het oog over het

beeld te laten dwalen: psychologisch schijnt het dwalen van de opmerkzaamheid een der voorwaarden tot plastisch zien te zijn. Fixeert men een voorwerp, dan verdwijnen de diepteverschillen hoe langer hoe meer. Juist door de bewegelijkheid van het beeld is het fixeeren bij een filmvertooning zeer moeilijk. Ziet men dus kans, een film zóó te projecteeren, dat het beeld in een hollen spiegel komt, dan is de mogelijkheid geschapen, de beelden plastisch te zien. Theoretisch is dit ook mogelijk, de technische moeilijkheden zijn echter voorloopig nog zeer groot.

Een tweede mogelijkheid is het oog met behulp van den hollen spiegel te scholen. Dit kan op den duur leiden tot het — zonder hulpmiddelen! — plastisch zien van vlakke beelden. Het menschelijk oog biedt n.l. nog verschillende mogelijkheden ter ontwikkeling. Zoo is het b.v. bekend, dat personen, die kleurenblind zijn, vaak gevoeliger zijn voor vormen en schakeeringen dan normale personen en soms zelfs de voor normalen onzichtbare infra-roode stralen kunnen waarnemen. Daar volgens verschillende biologen kleurenblindheid erfelijk is (merkwaardig genoeg bij mannen dertien maal zoo sterk als bij vrouwen), kunnen, o.a. bij de televisie, hier nog allerlei verrassingen uit ontstaan.

Neemt men nu met behulp van den hollen spiegel gekleurde afbeeldingen waar, dan constateert men, dat het kleureffect hier ten zeerste door wint. Photo en druk zijn niet in staat kleuren geheel en al natuurgetrouw weer te geven (vooral voor glanslichten geldt dit in sterke mate). De holle spiegel hergeeft glans, waardoor de kleuren veel natuurlijker werken. Er bestaat trouwens een eng verband tusschen kleur en vorm. Zoo sterk zelfs, dat, indien het eene afneemt, het andere gestoord wordt. Het plastisch projecteeren van kleurenfilm zal zeer zeker het natuurgetrouwe van het afgebeelde sterk opvoeren. Dit gecombineerd met een plastische toonprojectie („raumton") zal de film als weergave-apparaat technisch volmaakt maken.

Men moet echter niet de fout begaan, de film dan met technisch volmaakt tooneel te gaan verwarren; iets, waartoe de leek, door de uiterlijke gelijkenis in de hulpmiddelen, licht geneigd is. Het geheele tooneel-apparaat dient ten slotte als geraamte voor den mondeling gesproken tekst, die dichtwerk is. Het drijvende element in de film is het rhythme. Film als kunst is de compositie van zichtbaar rhythme. Daarnaast bezit de film tal van functies en mogelijkheden, doch deze zijn, strikt genomen, geen van alle belangrijk voor de bepaling van de kunstwaarde in de film. Dit kan niet nadrukkelijk genoeg betoogd worden.

Man versteht das Künstliche gewöhnlich besser als das Natürliche. Es gehört mehr Geist zum Einfachen als zum Komplizierten, aber weniger Talent.

Novalis

W. J. WIERS

DE KULTUUR VAN HET GESPROKEN WOORD

Het gesproken woord is machtiger dan het geschreven. Oneindig grooter zijn de mogelijkheden om toehoorders te doen ontvlammen, dan om lezers te boeien en mee te sleepen. Het gesproken woord is veel directer in zijn werking, het dringt veel gemakkelijker door. Wanneer wij dan ook zeggen: „De taal is gansch het Volk", dan slaat dat wel in de eerste plaats op het gesproken woord. De spreektaal is inderdaad levende taal. Een taal, die slechts geschreven wordt, is dood.

En het is daarom zoo verwonderlijk, dat de kultuur van het gesproken woord, althans in ons vaderland, zoo achter staat bij die van de schrijftaal. Wij leeren op school nauwkeurig en tot in den treure — en helaas vaak met bedroevend resultaat — hoe wij de woorden, die wij denken of hooren, precies in letterteekens volgens de vastgestelde regels moeten neerschrijven. Hoogstens wordt er, in gunstige uitzonderingsgevallen, nog op gelet, of wij wel zuiver beschaafd Nederlandsch spreken. Behalve met spelling en uitspraak bemoeit men zich, weer vooral wat het geschreven woord betreft, ook nog met stijl, doch verder gaat men vrijwel nooit. De wijze, waarop men de woorden, die men denkt, in klanken dient om te zetten, de regels, waaraan deze klankvorming onderworpen moet zijn, dat alles wordt niet op onze scholen onderwezen. Spreken leert men van zijn moeder, nietwaar, en daarmee basta.

Die verklanking, het gesproken woord dus, dient evenzeer te worden gekultiveerd als de schrijftaal. Om misverstand te voorkomen zij hier vooropgesteld, dat ik hier niet de spraakleer bedoel, dat is de zuiver technische zijde van het onderwerp, evenals de spelling bij de schrijftaal. Deze spraakleer is natuurlijk evenzeer noodig en er zou op onze scholen dan ook een plaats voor moeten worden ingeruimd. Maar met „kultuur" in den zin, als door mij bedoeld, heeft dit weinig te maken. De kultuur van het gesproken woord is van meer aesthetischen aard en is in zooverre niet louter techniek.

Verder zal men ook goed doen dit terrein niet te beschouwen als het specifieke domein voor den kunstenaar. Hoewel deze uiteraard in de eerste plaats aan woordkultuur zal moeten doen, elke tooneelspeler en voordrachtkunstenaar derhalve, is het toch voor ieder, die wel eens in het openbaar spreekt, op catheder en voor de microfoon, ja zelfs voor den man in de straat, van groot belang, dat hij iets van woordkultuur begrijpt. Het is niet voor niets, dat vreemdelingen onze taal niet fraai vinden, maar dat ligt zeker niet aan de taal, waarin immers de schoonste gedichten geschreven zijn, die elke vergelijking met die van vreemden bodem kunnen doorstaan, en wier verklanking evenzeer tot de beste artistieke prestaties gerekend kan worden. Neen,



NICOLAAS GERHARD VAN LEIDEN: H. ANNA ZELFDERDE (DUITSCH MUSEUM, BERLIJN)



NICOLAAS GERHARD VAN LEIDEN: Z.G. BÄRBEL VAN OTTENHEIM VAN DE VOORMALIGE KANSELARIJ TE STRAATSBURG



[illegible] VAN [illegible] ZELFPORTRET

W. B. THOLEN MODELTEEKENEN, OP DEN VOORGROND SUZE BISSCHOP-ROBERTSON

onze taal is mooi, zij is niet minder dan andere talen, maar zij wordt misbruikt, omdat wij Nederlanders geen woordkultuur hebben, omdat wij het gevoel missen, door gebrek aan scholing, voor de schatten, die in onze taal verborgen liggen.

De slechte verzorging van het gesproken woord in Nederland, de allerslordigste wijze, waarop wij met onze taal omspringen, werd al vaak gesignaleerd, maar men kan er nooit vaak genoeg de aandacht op vestigen. Van de vroegere redenaars der vele politieke partijen was er maar een enkeling, die een behoorlijk spreker was en de nieuwe tijd bracht in dit opzicht weinig verandering. Onze predikanten en advocaten, onze onderwijzers en radio-omroepers, zij allen bewijzen elken dag, dat van eenige kultuur van het gesproken woord in Nederland geen sprake is. Want zelfs van het papier zijn zij nog niet in staat een behoorlijke voordracht te prduceeren. Men vergelijke eens de Duitsche Radio met de onze en lette dan op de wijze, waarop voor gene microfoon elk woord zijn juisten klemtoon, zijn juiste toonhoogte krijgt, hoe de zinnen met een volledig begrip voor rhythme (niet alleen de poëzie heeft haar rhythme) en voor dynamiek worden aaneengeregen. Het komt daar niet voor, dat een boekbespreker b.v. een gedicht voorleest op één en denzelfden, zalvenden toon, in precies dezelfde maat, zonder licht en schaduw, zonder tegenstelling in tempo. U moet er eens op letten, hoe dwaas ongemotiveerd b.v. onze omroepers een pauze nemen, midden in een zin, vooral bij aankondigingen, waarin men een zekere spanning wil leggen. Neem b.v. het bekende „Spiegel van den dag", waarin na „Spiegel" niet alleen een pauze wordt genomen, maar waarin ook de continuïteit en het rhythme van dezen zin volkomen worden verbroken door een geheel anderen toon van het tweede deel, een verandering zonder motief. Zoo ontstaat een valschheid, een opgeblazenheid, die na verwant is aan pathos. Het tremolo ontbreekt er nog maar aan om het volkomen tot brallen te maken. Anderen weer lezen met horten en stooten of op commandotoon en van eenig begrip voor de schoonheid van onze taal, van eenigen eerbied voor deze kostelijke erfenis der vaderen valt meestal geen spoor te bekennen. Het is duidelijk, dat al deze menschen niet weten, waarom ze iets zeggen, zooals ze het zeggen, het is niet beredeneerd, men laat zich maar drijven op goed geluk en dit kan alleen tot een gunstig resultaat leiden, wanneer men door oefening en door studie zijn gevoel voor het gesproken woord heeft gekultiveerd.

Kultuur van het gesproken woord mag niet voeren tot gekunsteldheid, natuur en waarheid dienen het eenige richtsnoer te zijn, zooals De Genestet reeds verlangde, maar zonder studie, op de dilettanterige wijze, zooals het tot nu toe gebeurt, mag het zeker ook niet. Het is niet waar, dat iedereen, die van zijn moeder spreken heeft geleerd, nu ook in staat is een behoorlijke rede uit te spreken. Daarvoor is studie noodig. Evenals geen enkele zanger, ook al heeft hij nog zoo'n „gouden stem" en een muzikaal talent, het zonder opleiding kan stellen. Bij de muziek zou men het een dwaasheid vinden, wanneer iemand zonder vooropleiding in het publiek optrad. Welnu, bij spreken, bij de verklanking van het woord, dat ook zijn muziek heeft, is het niet anders. Hoeveel gemakkelijker heeft de zanger het zelfs dan de spreker. De muziek ligt in teekens vast, de vertolker heeft slechts de intenties van den componist te volgen. Maar de spreker, in het bijzonder de voordrachtkunstenaar en de tooneelspeler, dient zijn eigen componist te zijn. En tevens zijn eigen dirigent, of zoo men wil, zijn eigen regisseur.

Voor de meeste menschen is het een openbaring, wanneer men hen wijst op de veelomvattende kunst van het gesproken woord. En al zou er maar alleen bereikt worden, dat al die sprekers (al die zelfgenoegzame tooneelspelers ook) tot het inzicht kwamen, dat het waarachtig maar niet vanzelf gaat, dat het gesproken woord ook aan regels is onderworpen, dan zou er al heel wat gewonnen zijn.

Een van de moeilijkste opgaven is te leeren zichzelf te hooren.

Kultuur van het gesproken woord zonder zichzelf te beluisteren is onbegonnen werk. Voor wie zich nooit met deze studie bezig hield klinkt het misschien vreemd en onwaarschijnlijk, maar het is een feit, dat voor vele menschen dit „zichzelf hooren" een groot struikelblok vormt. En wanneer zij tenslotte zoover zijn, dan onstaat weer het gevaar, dat zij met eigen stemgeluid gaan coquetteeren, waardoor de aandacht voor de woordanalyse wordt afgeleid. In zooverre heeft b.v. een tooneelspeler het heel wat gemakkelijker dan een voordrachtkunstenaar, omdat hij door zijn regisseur, wanneer deze tenminste voor zijn taak berekend is, gecontroleerd en gecorrigeerd kan worden.

Dat het gesproken woord zoo weinig aan critiek bloot staat is het gevolg van zijn vluchtigheid. De ooren van de toehoorders zijn niet geoefend en het eene woord is nauwelijks verklonken of het volgende vraagt de aandacht, die dan bovendien zich meer op den inhoud dan op den vorm spitst. Met het geschreven woord is dit natuurlijk anders en hier moeten wij dan waarschijnlijk ook de verklaring zoeken voor het gebrek aan kultuur van het gesproken woord. Eerst wanneer twee sprekers vlak na elkaar, de eene slecht en de andere goed, dezelfde rede laten hooren, zal men in staat zijn het verschil op te merken. Eerst dan leert men onderscheiden, doch aangezien zooiets nimmer voorkomt, beseft men meestal niet eens, wanneer er aan het gesproken woord iets ontbreekt.

Wil men ons volk nader tot de eigen klassieken brengen, wil men b.v. Vondel metterdaad weer tot een levend en vertrouwd begrip maken voor ons volk, dan zal men moeten beginnen de kultuur van het gesproken woord ter hand te nemen. Want de miskenning van het gesproken woord speelt ons, ook bij de opleiding van onze tooneelspelers, parten. Maar niet alleen voor het terrein der Kunst geldt dit parool, ook voor een betere taalbehandeling door gansch ons volk is het noodig, dat er meer aan woordkultuur wordt gedaan. Onze Nederlandsche taal is het waard, dat men zich van haar rijkdom bewust wordt en de verklanking er van niet langer toevertrouwt aan ongeschoolden, die er op goed geluk mee omspringen.

TENTOONSTELLINGEN

DRIE HAAGSCHE TENTOONSTELLINGEN

DOOR R. PETERS

SCHILDERSPORTRETTEN IN HET PANORAMA MESDAG TE 'S GRAVENHAGE

Het is een goede gedachte van de leiding van het Haagsche Gemeente Museum geweest om — nu zij zich gesteld zag, door de schier onoverkomelijke moeilijkheden van evacuatie, tegenover een tijdelijke loslating van het zoo moeizaam gelegde contact met het publiek — niet bij de pakken neer te gaan zitten, maar, zij het op kleiner schaal en in minder royale behuizing, opnieuw acte de présence te geven.

De gedurende de maand Maart opengestelde tentoonstelling van schildersportretten in het Panorama Mesdag aan de Zeestraat is om meer dan één reden waard door kunstminnaars en kunstenaars in grooten getale bezocht te worden. Wat hier bijeengebracht werd, een tachtigtal nummers zoo omstreeks, geeft, zonder op volledigheid aanspraak te mogen maken en òòk niet opklimmend tot recenten datum, tòch een zeer interessant overzicht van de belangrijkste schilders der negentiende eeuw, door henzelve of door bevriende kunstbroeders verbeeld. En het zal den aandachtigen beschouwer opvallen hoe naarstig door deze kunstenaars het „conterfeien" van den mensch in mogelijke en onmogelijke houdingen bedreven werd. Ja, vooral dit laatste, het welkome betrappen van een model op ongekunstelde wijze aan den arbeid, is iets wat meestentijds bij den kunstenaar in portefeuille blijft en slechts zelden, zoo bij deze gelegenheid bijvoorbeeld, aan den niet-ingewijde getoond zal worden.

Het geheel, dat om eentonigheid te vermijden, met wat krijt en potloodkrabbels, verzameld door den conservator den heer Boon, en eenige stillevens werd verrijkt, maakt een alleszins aangenamen indruk en zal den bezoeker, vooral ook door de duidelijke inlichtingen, die onder ieder geëxposeerd werkje op een kaartje zijn aangebracht, veel genoegen doen.

Wij vinden er naast het salonfähige genreportret uit het begin der negentiende eeuw — maar hoe knap overigens geschilderd, zie daartoe bijv. eens het geschilderde zelfportretje van J. E. J. van den Berg, de voorvechter van het classicisme, of het expressieve portretje dat Tetar van Elven van zichzelven schilderde (zie afb. blz. 160) — de uit de romantische school stammende Weissenbruch en het prachtige portret van den ouden Willem Roelofs.

Er hangt het door Arntzenius van Willem Maris gemaakte portret, evenals de schilderes van het Amsterdamsche intellectueele patriciaat, Therèse van Duyll—Schwartze, geschilderd door haar vader.

Een hommage aan den man, die voor de degelijke opleiding van zoovele schilders aan de Amsterdamsche Academie de verantwoording droeg en hierbij zichzelf als kunstenaar offerde, is zeker wel het prachtige zelfportret van Allebé in zijn jonge jaren.

Voorts vinden wij er een minder bekende Haverman, van kleur veel sterker dan de meeste, grafisch geziene schilderijen van zijn hand, en een jeugdportret van Toorop met bontmuts, een warm tonig doekje, waarin nog niets van den lateren Toorop te voorspellen valt.

Ook de door hem geschilderde interieurs van zijn atelier geven een merkwaardigen kijk op Toorop's ontwikkelingsgang, iets wat ons echter in dit bestek niet gegeven is om op in te gaan.

Rest ons nog gewag te maken van een zeer fantastisch uitzicht, dat Breitner ons gunde op zijn eigen facie, en een teekencollege van W. B. Tholen, waar wij de jeugdige Suze Bisschop—Robertson bezig zien aan haar „schotje" (zie afb. blz. 160).

Al met al, een tentoonstelling die het bezoek overwaard is en van vele schilders onbekende facetten hunner werkwijzen belicht.

LEO C. J. VAN ECK BIJ BERTRAM EN OOSTERMAN TE 'S GRAVENHAGE

Het is een genoegen voor den criticus als hij eens een nieuwen naam ter beoordeeling krijgt voorgelegd, want hij kan dan kiezen uit twee uitersten: òf iets vriendelijks ten geleide meegeven op het moeilijke pad der kunst, òf een gedegen analyse geven van 's kunstenaars wezen, zoover dat uit zijn werk te puren valt. Want tòch, tusschen die vriendelijke woorden in het eerste geval kan hij zoo terloops voetangels en klemmen leggen, die den vluchtigen beschouwer net niet duidelijk genoeg getoond worden om er niet in te trappen, anderzijds kan hij bij een dieper gaande beoordeeling 's menschen geest blootleggen als een anatomisch spierbeeld en een kunstenaar, zóó „uitgekleed", is dan geen verheffend schouwspel meer.

Toch zou in het geval van Leo van Eck de eerste werkwijze wel verre te verkiezen zijn, zoo het hier een debutant in vergevorderden staat van ontwikkeling betrof.

De facetten van zijn kunst doen ons veel goeds van hem verwachten. Waar hij echter nog over weinig geestelijken diepgang blijkt te beschikken en dus ook weinig kans maakt om, figuurlijk gesproken, water te maken, moeten wij één der boven aangekondigde voetangels opstellen, met het vriendelijk verzoek aan den schilder om mèt zijn omgeving hier een tijdje in te blijven vastzitten, opdat deze onvrijwillige retraite hem zijn eigen innerlijk beter zal leeren doorschouwen. Heeft hij dezen geestelijken diepgang met de jaren bereikt en zorgt hij dan voor een even goede, zoo niet nog betere pantsering als thans, opdat critische torpedo's geenerlei onheil meer kunnen stichten, dan kan Van Eck en met hem schilderend Nederland zich gelukwenschen.

Nu bewonderen wij nog eerst de vlotte aangename lijn, die hier en daar aan het virtuooze tipt, maar, met een term uit de paardensport, net een neuslengte achter blijft! Leo van Eck late zich hierdoor echter niet ontmoedigen, hij kan door veel en doordringend observeeren een goede gooi naar een kunstzinnig kampioenschap doen. Hij belove ons dan echter, dat hij verbeten door zal zetten en teekenen zal tot zijn vingers er blauw en krom van zijn!

WERK VAN LEDEN VAN HET SCHILDERKUNDIG GENOOTSCHAP PULCHRI STUDIO

Wanneer wij een tentoonstelling van werk der leden van een schildersgenootschap, als het onderhavige bijvoorbeeld, zien aangekondigd, dan is, het moet ons van het hart, onze verwachting niet al te hoog gespannen. Want toch — al willen wij den inzenders geenerlei kwaad toewenschen — als velen slechts kunnen uitkomen met eenige van hun werken, dan zal het geheel al gauw gaan rammelen, vooral als het bindmiddel van de schildersbent er eene is als die van Pulchri thans; niet meer één streven van gelijkgestemde zielen, doch een zangkoor van vogels van wel zeer uiteenloopende pluimage.

Kort gezegd dus, hadden wij geen al te hooge verwachtingen. Dat het lente-evenement voor kunstminnend Den Haag zoo ver beneden het normale peil zou blijven is bedroevend ter eener zijde, echter niet zonder grond ter andere!

Denken wij aan de aanvangsregels van Bredero's Geestich lied:

„Wat dat de wereld is
dat weet ick al te wis
(godbetert) door 't versoecken.
Want ick heb daer verkeert
en meer van haer geleerd
als van de beste boecken",

dan moet het eerlijkheidshalve gezegd, dat de thans tentoonstellende leden van Pulchri zich nagenoeg niets aantrekken van „wat de wereld is" en zij bij Bredero en zijn dichtkornuiten nog wel eens geestelijk te gast zouden mogen gaan om zich op een peil te kunnen verheffen, dat ons schildersleven en zijn rijke historie waardig zal zijn.

Noblesse oblige, mijne heeren en dames.

Oòk tegenover hen, die Pulchri groot maakten en waaraan wij bij het schrijven van deze regels opnieuw herinnerd worden door het verscheiden van één der grootsten onder hen, Willem A. van Konijnenburg. Het is nauwelijks een maand geleden, dat wij hem nog mochten spreken en hij ons overtuigde van zijn brandende scheppingskracht, die juist nu weer nieuwe wegen zocht en waarover ook in het herdenkingsartikel van den hand van Rijff zoo duidelijk gesproken wordt. Nu heeft deze strijder de wapens gestrekt, maar hij hoorde figuurlijk tot die gardesoldaten van Napoleon, waarvan gezegd wordt: „la garde meurt, mais ne se rend pas!" Jongeren onder de kunstenaars, wie neemt de fakkel die nog brandend is, van één der grootsten, maar ook eenzaamsten, over? Noblesse oblige!

Want wel moge de tijd verward genoemd worden, in een revolutionnairen tijd als die wij thans beleven moge toch het kunstleven wel eenigermate het beeld van dien tijd weerspiegelen.

Niet aldus denkt nu de schildersbent van Pulchri. Het is over het algemeen, de goeden niet te na gesproken, een vrij vlak ensemble in haar resultaat, al moet gezegd dat het vakmanschap, op weinige werken na, niet onder het gemiddelde uitkomt.

Bij onze rondwandeling noteeren wij, na de romantische school

die J. M. Bach o.m. vertegenwoordigt en die een levend bewijs vormt voor het overleefde in dit soort romantiek, zeer zwakke aquarellen van Herman Bogman en een van factuur slecht afgesneden naaktfiguur van Bongers.

Terwijl H. F. Boot zichzelf gelijk blijft in een tonig stilleven met kruik, laat Louis Bron in een Herstellend Meisje het prachtige rood van de deken een domineerende rol vervullen, beter dan in een zonnelicht ontberend Landschap bij Vorden van zijn hand.

De drie molens van Fred Brouwer zijn Hollandsch veertien karaats, al moge het gegeven aan dezen indruk mede deel hebben (zie afb. blz. 149).

Zelden komt men op tentoonstellingen als deze het teekenwerk van een beeldhouwer tegen en het doet daarom deugd hier eens zoo'n sterk op de plastische weergave ingestelde teekening van Dirk Bus te ontmoeten, al moet gezegd dat er van sterke spanning hier geen sprake is.

Het portret, dat Waalko Dingemans van G. D. Gratama maakte, voldoet nog niet geheel en al en het zou voor hem geen overbodige luxe zijn om nog eens nader tot de werkelijk geschilderde portretten, uit de Amsterdamsche school bijvoorbeeld, door te dringen; hij neuze in dit verband eens rond op de tentoonstelling die het Gemeente Museum thans arrangeert in het Panorama Mesdag.

Van Paul van Beden en Filarski noteerden wij een aardig gezien „Naakt" en een wonderlijk licht gehouden doekje „Bloemen".

Frans Hartman's beide speelgoederen-stillevens zijn aardig gezien, maar door de minutieuze afwerking wat rommelig geworden. Iets wat we van de overigens karig vertegenwoordigde grafiek, van de „Kweekerij" van Herman van der Jagt kwalijk zouden mogen beweren. Hier toch is zeker met één enkele kleur een charmant geheel geschapen, dat echter even te ver naar het droge doorslaat.

A. M. Luyt is dan weer een der weinigen die ons, knap teekenaar als hij is, niet teleurstelt met zijn span met paarden (zie afb. blz. 149). En het is in dit gezelschap prettig om weer eens er aan herinnerd te worden, dat wij ook nog illustratoren van dit formaat bezitten.

Minderman zond in zijn genre een serieuze teekening, tijdens een Limburgsch verblijf ontstaan, en Van der Neut twee landschappen, waarop de figuren minder geslaagd uitvielen. Een dieper gaande studie van de figuur zou hem ten deze zeer wel op weg helpen, want de bedoeling die hier heeft voorgezeten, valt zeker buiten het kader van het alledaagsche lieve schilderij, waarvan er helaas reeds te veel ontstonden.

Orlowsky zond twee houtsneden, die het ons inziens beter als boekillustraties zullen doen, maar het verre in diepte winnen van de hierop volgende inzenders De Regt, Rol en Schultze, waarbij vooral de laatste uiterst zwak voor den dag komt zoowel compositorisch als schildertechnisch, terwijl wij van hem toch beter gewend zijn.

Niet beter en niet slechter werk, dan we van hem gewend zijn, zond de Haagsche Rus Leonid Sologub, die in twee Haagsche Boschgezichten ons vertelt „hoe mooi het was en hoe ver", om met een variant op Beets te spreken.

Van Van der Stok treffen wij dan aan twee mozaïek-ontwerpen, die echter uit den aard der zaak het glanzende van het materiaal ontberen en daardoor minder sterk tot ons kunnen spreken en hiermede bewijzen dat dit soort exposeeren helaas te weinig overtuigend is, terwijl omgekeerd Jan Visser van Rotterdam ons in zijn „Compositie" te veel wil laten zien en daarmede te hoog grijpt voor zijn beperkte kunnen en in het kielzog van den Amsterdammer Westermann verzeilt.

Noteeren wij dan nog verdienstelijke teekeningen van H. Voskuyl, een navrant model van Vreugdenhil en het degelijke werk van Wenning en van De Wetering de Rooy, dan hebben wij U vrijwel een beeld gegeven van wat Pulchri thans te bieden heeft.



DE KLEURENFILM

door Ir F. B. A. Prinsen

De kleurenfilm zal in steeds sneller tempo het publiek veroveren, zooals de geluidsfilm indertijd onweerstaanbaar de stomme film verdrong.

De filmtechniek heeft na jarenlange experimenten een juisten en eenvoudigen weg gevonden en geeft den kunstenaar een nieuw, zeer waardevol middel in de hand om zich te uiten.

Conservatieve menschen, die er altijd zijn, zullen reeds bij voorbaat de kleurenfilm verwerpen. Zij zullen minder goede, kleurige en bonte opnamen vergelijken met een zwartwitte kunstopname, waarbij het vlak in prachtige compositie verdeeld is in licht en donker. Zij zullen de kakelbonte opnamen met recht een achteruitgang vinden, doch hebben dan nog geen oog gehad voor de reeds vele schilderachtige kleurenopnamen. De kleurenfoto en kleurenfilm staan thans eerst aan het begin van een groote toekomst.

Den conservatieven wil ik den spiegel voorhouden en eens in herinnering roepen wat men nog op 2 Mei 1928 over de geluidsfilm schreef in het Rotterdamsch Nieuwsblad:

> „Neen, deze uitvinding moge ook perspectieven voor de kunst openen, maar die perspectieven zullen zich weldra sluiten. Dit geldt niet alleen voor deze, maar voor alle sprekende filmsystemen."

Op 13 Juli 1928 publiceert het nieuwe weekblad voor de Cinematographie het oordeel van verschillende zijden:

> „Als echter de grootste firma's van binnen- en buitenland daarmede den ondergang van de stomme film voorzien en voor het volgende jaar slechts sprekende films, d. w. z. speelfilms aankondigen, dan moet men dat beschouwen als een overslaan van gevoelens, teweeggebracht door de vreugde der overwinning op de technische moeilijkheden. Ik kan niet gelooven, dat er in de geheele internationale filmindustrie ook maar een enkele geestelijke werker bestaat, die aan een dergelijke omwenteling van de speelfilm gelooft, of haar ook maar wenschelijk acht. Dat zou de ondergang van de film beteekenen."

Zoo zal het ook met de kleurenfilm gaan. Men zal o. a. schrijven: „Het publiek heeft geen behoefte aan kleur; het zal vermoeiend voor de oogen zijn; door de kleur gaat de kunstopname verloren; enz., enz.."

Onze oogen zijn echter ingericht om de kleuren te zien. Wij zien alles om ons heen in kleuren, zoodat een monochrome afbeelding slechts een primitieve voorstelling is, waarmee wij ons tevreden hebben moeten stellen, omdat de techniek ons nog geen beter middel verschafte.

Verschillende kleurenopname-systemen, de een gecompliceerder dan de ander, zijn reeds toegepast. De Agfa-Color film (negatief-positief) is na opeenvolgende verbeteringen thans met de film „Die Goldene Stadt" in een stadium gekomen, dat hiermede kleuren weer te geven zijn, die voor enkele maanden nog tot de illusies behoorden. De beeldteekening heeft een scherpte, die de zwartwitte film van enkele jaren terug als een gebrekkige, onscherpe, korrelige afbeelding doet voorkomen.

In lichtende, heldere, levendige kleuren verschijnen de beelden op het doek. Dan worden in kleurenfantasieën de droombeelden ons voorgetooverd en spiegelt de gouden stad tegen de azuur blauwe lucht in de kabbelende Elbe en door de truc-lens verschijnen gouden stralen van de torenspitsen en overstralen als een Walhalla den hemel. Steeds rollen de beelden in nieuwe kleurenaccoorden en ongedachte kleurencomposities aan ons oog voorbij.

Uitvinders, regisseurs, cameramenschen werden kunstschilders. Dat was niet gemakkelijk en vele duizenden meters van het kostbare drie-emulsiemateriaal gingen als onbruikbaar verloren. Steeds werd geleerd over de harmonie der kleuren, over de gekleurde schaduw, of kleurreflex en over de kleurcontrastwerking, het zoete effect van blauw en rose, de bijtende werking van de op elkaar gelijkende kleuren, te harde contrasten van blauw en groen strak tegen elkaar of de overheersching van een te groot rood veld tegen groen. Doch als een wonder verschenen fantastische effecten van vlammende fakkels, die het beeld met geelroode stralen overgoten.

Soms bracht de donkerblauwe hemel in den nacht een nooit bereikte stemming en sfeer aan het beeld, of werd een groote diepte verkregen door het kleurenperspectief van den in blauw wegnevelenden achtergrond.

De kleurenfilm zal speciaal voor Nederland, het land der groote schilders uit het verleden en uit het heden, het land, waarin een groot percentage der bevolking ook als amateur-schilder een bewondering voor deze beeldende kunst heeft, van groote waarde zijn. Voor onze kunstenaars zal het in het begin moeilijker zijn om in de natuur en in het atelier de kleurenharmonie te bereiken, moeilijker dan in de teekenfilm, waarbij de kunstenaar direct zelf de kleuren kiest en combineert en daarmee de reeds bekende prachtige effecten wist te bereiken.

De beeldende kunst der film zal juichend tintelen en fonkelen in kleurendroomen, het witte projectiedoek zal in de toekomst, als een levend schilderij, tafereelen in een oneindige reeks aan onze oogen voorbij doen glijden en ons een nieuwe belevenis schenken en ons gelukkiger maken.

BOEKBESPREKING

Dr Joh. Theunisz: *Het Rijk en de Nederlanden, over en uit het boek van Christoph Steding: „Das Reich und die Krankheit der europäischen Kultur" (uitg. Hamer, 's Gravenhage).*

Kort na het overlijden van den schrijver in 1938 verscheen het boek van Christoph Steding: „Das Reich und die Krankheit der europäischen Kultur". Onder den titel „Het Rijk en de Nederlanden" verzamelde Dr Theunisz onlangs de voor den Nederlander belangwekkendste gedeelten uit het omvangrijke oorspronkelijke werk, nl. die gedeelten, waarin Steding zijn critiek levert op den Nederlandschen mensch en op, wat Huizinga noemde, „Neerlands geestesmerk", in afwijking van het Zwitsersche of het Scandinavische geestesmerk.

Inderdaad is Dr Theunisz er in geslaagd het wezenlijke uit Steding's werk uit te lichten, samen te voegen en op overzichtelijke en logische wijze tot een geheel te verwerken.

Steding wijt de stijlloosheid en de desintegratie van de kultuur in de Germaansche randgebieden aan het feit, dat deze randgebieden zich in den loop der eeuwen hebben losgescheurd van het Germaansche kernland, dat zij als ontaarde kinderen zich hebben losgemaakt uit het familieverband, waartoe zij van kindsbeen af behoorden en waarin en waardoor alleen zij een gezond en zinvol leven konden leiden. Op de afscheiding in politiek opzicht volgde aldra ook de losmaking van de kultureele banden; op de staatkundige zelfstandigheid der randgebieden volgde spoedig ook de souvereiniteit in eigen kultureelen kring; of, om met Steding te spreken, op de losmaking uit het Rijksverband, op de politieke neutraliteit, volgde weldra de kultureele neutraliteit en de kultureele passiviteit, het vegeteeren op vroegere, vergane grootheid, het ontbreken van tot daden en tot scheppen dringende bewogenheid.

Het is buitengemeen interessant Steding's analyse van dit begrip der neutraliteit, van deze levensvisie der objectiviteit, te volgen. Zij geeft inzicht in de historische bepaaldheid van deze, eens voor ons (en ook nu nog voor velen) zoo „natuurlijk" geachte levensinstelling; zij legt den politieken oorsprong van deze politiekloosheid, den onneutralen oorsprong van deze neutraliteit, den subjectieven oorsprong van deze objectiviteit bloot.

Een gevolg dezer neutraliteit of, wat voor de Germaansche randvolkeren hetzelfde is, dezer Rijks-vijandigheid is het uiteenvallen der kultuur in los van elkaar staande kultuursferen, de afwezigheid van het ethos van het radicalisme, het ontbreken van den alles doordringenden en daardoor alles vormenden en stileerenden politieken levensstroom.

Een ander gevolg van deze vijandigheid ten opzichte van de constructief-politieke levensvisie is het ontstaan van, wat Steding noemt, de idee der „beschaving" als Rijks-vijandige macht. En zooals de politiek tot neutraliteit verwordt, zoo de geschiedenis tot „beschaving" en de geschiedschrijving tot beschavingsgeschiedenis.

„Inderdaad," zegt Dr Theunisz in zijn slotwoord, „het beeld dat Steding in 1938 van de Nederlanden ophing, was verre van fraai."

Zooals Dr Theunisz echter niet aarzelde om Steding's kultuuranalyse ook aan een grooter publiek ter kennisneming voor te leggen, zoo aarzelen wij niet dit boekje aan te bevelen aan allen, die de remedie zoeken voor de „Krankheit der europäischen Kultur". Mogen velen er door bewogen worden het oorspronkelijke werk van Steding te lezen en er hun leering uit te trekken. A. B. Roels.

Werner Riemerschmid, *Der Bote im Zwielicht (uitg. Verlag Karl Alber, München).*

De verzenbundel „Der Bote im Zwielicht", van Werner Riemerschmid, valt in drie deelen uiteen: Das gealterte Jahr, Stundenschlag, en Bilder und Gestalten. De beide eerstgenoemde deelen dragen beide den naam van het eerstgenoemde vers, die echter ook voor de daaropvolgende gedichten van beteekenis is, zoodat er gesproken kan worden van een niet zeer opvallend, doch daarom niet minder sterk verband tusschen de in deze deelen opgenomen verzen. Het laatste gedeelte bevat, zooals overigens ook al uit den naam zèlf af te leiden valt, losse, van elkaar onafhankelijke verzen.

Opvallend zijn de liefdevolle natuurbeschrijvingen van dezen dichter, die men vooral in de lyrische verzen van het eerste deel aantreft. Niet minder opvallend is het, dat deze verzen vrijwel zonder eenige uitzondering tijdloos zijn, dat zij alle actualiteit missen. Het opvallendste is dit wel in „Requiem für einen Freund (gefallen bei den Thermopylen in April MCMXLI)", dat, wanneer het niet gedateerd ware, ook tijdens iederen anderen oorlog geschreven had kunnen zijn. Hangt dit samen met het feit, dat de dichter, die, naar uit zijn verzen duidelijk blijkt, den middelbaren leeftijd gepasseerd is —

Um mich her, vom Leuchten
Mildren Tags bejaht,
Treibt schon aus dem feuchten
Waldgrund andre Saat,

schrijft hij in „Windbruch" — minder sterk, minder direct contact heeft met het door de groote worsteling beheerschte leven van vandaag dan de jongeren, wier gedichten wij in den laatsten tijd in bundels en in tijdschriften aantroffen? Hoe dit ook zij, „Der Bote im Zwielicht" is het in ieder geval waard om gelezen te worden. Jan van Rheenen

Prof. Dr Hans F. K. Günther: *Beknopte Rassenkunde der Germaansche Volken (uitg. Westland, Amsterdam).*

Dit boekje is te beschouwen als een uittreksel uit het groote boek van denzelfden schrijver „Rassenkunde des Deutschen Volkes" en daarom uitermate geschikt om gelezen te worden door diegenen, die het te kostbaar vinden om zich het groote standaardwerk aan te schaffen of geen tijd of zin hebben om diep op het rassenvraagstuk in te gaan.

In steeds grooter kring neemt de belangstelling voor dit onderwerp toe. Wie een goed begrip wil hebben van de nationaal-socialistische wereld- en levensbeschouwing moet op de hoogte zijn van de grondbeginselen der rassenkunde. De naam van den schrijver, die wel als de meest deskundige op dit gebied kan worden aangemerkt, is ons een waarborg, dat dit werkje aan alle eischen van duidelijkheid en begrijpelijkheid voldoet, die men er als leek aan kan stellen.

Juist door zijn beknoptheid wordt het rassenvraagstuk hier op zeer overzichtelijke wijze behandeld. Na lezing is ons het begrip ras volkomen duidelijk geworden. Wij leeren de lichamelijke kenmerken en geestelijke hoedanigheden der Europeesche rassen kennen.

Wij lezen iets over erfelijkheidsverschijnselen, juist genoeg als voor een goed begrip van het rassenvraagstuk noodzakelijk is, al zal de lezer eenigszins vertrouwd moeten zijn met de grondbeginselen der erfelijkheidsleer.

Ten slotte een kort overzicht van de Europeesche rassen in voorgeschiedkundigen en geschiedkundigen tijd.

Günther vergeet niet de groote waarde der „Noordsche gedachte" op den voorgrond te stellen, welker bewustwording zoo noodzakelijk is in de bestrijding der toenemende ontnoording en ontaarding juist in dezen tijd.

Alleen zouden wij in deze Nederlandsche vertaling niet steeds het leelijke woord „rassig" willen tegenkomen, doch in plaats daarvan liever „van Noordras", „van gemengd ras", enz..

Dr J. E. van Renesse

D. Wouters: *Er is een moord gebeurd (uitg. Het Spectrum, Utrecht).*

De heer D. Wouters, die reeds jaren geleden in samenwerking met Dr J. Moormann een omvangrijken bundel „schoone historie-, liefde- en oubollige liederen" verzamelde en uitgaf, heeft ook na dit oogenblik kennelijk niet stilgezeten. Zijn verzameling — ik kan me voorstellen, dat zoo'n papieren en desondanks zoo levende verzameling iemand geen rust laat voor en aleer hij nóg meer en nóg zonderlinger verzen uit het grijs verleden heeft opgedoken — is aanzienlijk gegroeid, zóó danig gegroeid, dat hij de ook reeds in bovengenoemden bundel straatliederen aangehouden rubriceering verder door kon trekken en een apart boekje aan verschillende onderwerpen kon wijden. Het eerste deel van deze serie „Liederen uit de oude doos" bevatte, als ik het wel heb, uitsluitend liefdeliederen; het tweede deeltje bevat een uitgezochte collectie bekende en vooral minder bekende moordliederen. Zooals de bundelaar in zijn inleiding zelf zegt, was „naast de ballade — het liefdesverhaal met veel avontuur — vooral het moordlied dè stof der oude zangers op de markten met hun in acht of twaalf tafereelen fel beschilderde doeken. Deze bloederige verhalen gaven de sensatie aan de saamgeschoolde massa op de kermissen. Dit illustre bedrijf stamt uit de achttiende eeuw, toen de kermissen en jaarmarkten afgereisd werden door potsenmakers, kiezentrekkers en liedjeszangers." Ongetwijfeld zal ieder, die dit boekje ter hand neemt, veel genoegen beleven aan de — dikwijls zeer zonderlinge, en voor ons gehoor meer lachwekkende dan dramatische, rijmelarijen, die D. Wouters in de oude doos vond. Degenen echter, die belangstellen in de uitingen van volkskarakter en volksaard in vroeger eeuwen, vinden hier rijk materiaal gecompileerd, waarnaar zij zonder den heer Wouters lang en dikwijls vergeefs zouden hebben gezocht. Jan van Rheenen

Heinrich Eckmann: *Eira en de gevangene* (*uitg. Hamer, 'sGravenhage*).

Dit boek verhaalt van een Duitschen krijgsgevangene, Holm, uit den vorigen wereldoorlog, in Wales. Wanneer hij hier op een boerenhoeve te werk wordt gesteld, behoeft hij zich niet geestelijk eenzaam te voelen, want de Kelten, zoo verwant aan het Duitsche volk, zien evenals hij in den Engelschman den vijand.

Sterk spreekt in dit boek de Germaansche karaktereigenschap: trouw, en ook de liefde voor volk en bodem.

Holm vat liefde op voor Eira, een fiere jonge dochter van het Keltische volk. Hij is echter gebonden, want in Duitschland wacht Ingeborg op zijn terugkeer. Het is nu Eira, die hem steeds voorhoudt, dat hij trouw moet blijven. En zoo kan hij uit zijn gevangenschap naar Duitschland terugkeeren, om daar met de jonge Duitsche vrouw, die hem wacht, het werkelijke leven te beginnen en den bodem van het erf zijner vaderen te beploegen.

Een sterk boek, vervuld van het tragische element, dat ieder Germaansch epos bezit. Frits Sampimon

George de Sévooy: *Beloken land* (*uitg. De Amsterdamsche Keurkamer, Amsterdam*).

George de Sévooy is een dichter, van wien wij vóór 1940 slechts weinig lazen. De vraag naar het waarom kunnen wij waarschijnlijk het best beantwoorden met een citaat uit het eveneens in 1942 van zijn hand verschenen pamflet „Criterium Voorbij": „Stelde men nu de vraag welke krachten het zouden wezen, die een vernieuwing konden inluiden of zelfs stabiliseeren, dan zou het aantal namen, dat in aanmerking kwam, nog niet zeer groot worden. Dit sluit echter niet in, dat zij er niet zouden zijn, doch al dezen hebben nog vrijwel nimmer gelegenheid gehad, hun stem in een tijdschrift te doen hooren. Vrijwel alle literaire bladen immers, uitgezonderd De Nieuwe Gids, waren voor hen gesloten, omdat overal door de Criterium-mannen wachtposten waren uitgezet, die den eventueel ongenooden bezoeker met „het program" tegemoet kwamen."

En inderdaad, de poëzie van de Sévooy zal de dichters van Criterium, die, om alweer uit het bovengenoemd pamflet te citeeren, „de decadentie in hun schild voerden en de slapheid lof zongen" niet bijster hebben aangetrokken. Daarvoor is zij te gezond, te „Hollandsch", te innig verbonden met de natuur, te zeer getuigend van geloof in het leven. En daarom kunnen wij niet anders dan ingenomen zijn met dit bundeltje „Beloken Land". Tegenover de eerlijke, positieve levenshouding van De Sévooy zijn de enkele, kleine onzuiverheden in sommige van zijn verzen van weinig belang. En evenmin weegt het zwaar, dat sommige zijner regels sterk aan Werumeus Buning herinneren, zooals dat bijvoorbeeld op enkele plaatsen het geval is in „De Ballade Van De Aarde", en „De Lente En De Dood". Let wel: wij spreken hier van een herinneren aan ..., en niet van een onder den invloed staan van ... Terwijl het óók geen schande zou zijn, indien het laatste wèl het geval was: men kan een minder voorbeeld dan Buning kiezen! Jan van Rheenen

Hermann Löns: *Der Wehrwolf* (*uitg. Bernhard Tauchnitz, Leipzig*).

Men denkt wel eens, dat de huidige oorlog de verschrikkelijkste aller oorlogen is, maar wanneer men dit boek, dat een episode uit den dertigjarigen oorlog behandelt, leest, zal men tot een ander inzicht komen.

In de zeventiende eeuw werd het Duitsche land geteisterd door plunderende en moordende troepen, door hongersnood, brandstichting en pest.

Sober, vaak in een primitieven stijl, beschrijft Löns ons de gruwelen uit dezen tijd, waarin slechts de sterkste blijft leven.

Onder de leiding van boer Harm Wulf strijden de Weerwolven voor hun land en hun vrijheid en zijn door hun eensgezinden wil en moed tegen dezen meedoogenloozen tijd opgewassen.

Frits Sampimon

Herbert Rittlinger: *Ich kam die reissenden Flüsse herab* (*uitg. Bernhard Tauchnitz, Leipzig*).

Een reisbeschrijving, die echter zoo spannend en boeiend is, dat ik haar liever een avonturenverhaal zou willen noemen. Een jonge Duitscher maakt in zijn eentje in een opvouwbare boot een tocht over de Amazone-rivier en trotseert hierbij honger, dorst, koude, hitte, ziekte en dood.

Zijn adembeklemmende avonturen worden afgewisseld door prachtige natuurbeschrijvingen.

De Tauchnitz-editie, die wij dankbaar moeten zijn, dat zij de allerbeste wereldliteratuur onder het bereik van iedereen brengt, is hiermede weer met een meesterlijk geschreven werkje verrijkt.

Frits Sampimon

Theodor Haecker, *Vergilius, Vader van het Avondland, vertaald door Karel Jonckheere* (*uitg. De Kinkhoren, Brugge*).

Dit boekje verschijnt eigenlijk een vijftal jaren te laat. Had het eenigen tijd vóór den oorlog het licht gezien, het zou ongetwijfeld in den humanistischen kring van Neerlands letterkundigen en intellectueelen geprezen zijn als een op hoog peil staande bijdrage tot een juistere beoordeeling van de antieke kultuur en van den antieken mensch, tot een dieper inzicht in het wezen van de kultuur überhaupt, tot een positievere waardeering van de beteekenis van den dichter in de samenleving, ja tot een scherper inzicht in de problemen van de kunst en van de philosophie in het algemeen. Daarnaast zou ongetwijfeld (en terecht overigens) gewezen zijn op de fijnheid van taal, den rijkdom van beeldspraak en de diepte van analyseering, die in dit boekje werkelijk opvallend zijn. Ten slotte zou de schrijver zijn getypeerd als een fijnzinnig en diepzinnig wijsgeer en als een hoog-gekultiveerd en erudiet dichter.

Intusschen, wij leven niet meer in de vooroorlogsche dagen. Wij leven in een tijd waarin nieuwe waarden geboren worden, waarin een nieuwe mythe tot bewustzijn wordt gebracht en waarin een nieuwe idee bepalend is geworden. Wij leven in een tijd van afkeer van de starre humanistische ideologie en van terugkeer tot de vitale volksche waarden.

In een dergelijken tijd bestaat er geen behoefte aan een boek als het hier voor ons liggende, waarin een man als Vergilius wordt gezien uitsluitend als repraesentant van „het eeuwige en onveranderlijke type mensch", een boek waarin de evidentie, dat „al de geweldige verschillen van mensch tot mensch in den tijd en in de ruimte en van de verscheidene rassen, oneindig kleiner zijn dan de wezenlijke gelijkheid van mensch tot mensch", geponeerd wordt op een wijze, waaruit men slechts de conclusie kan trekken dat de genoemde *verschillen* — die immers in relatie tot de *overeenkomst* van mensch en mensch en van ras en ras te verwaarloozen zijn —, ook *absoluut* gezien, gebagatelliseerd kunnen worden.

Zeker, wij weten wel dat de schrijver zijn afkeer van het „goddeloos humanisme" niet onder stoelen en banken steekt, maar ook het „christelijk humanisme", dat hij voorstaat, is voor de volksche, de nationaalsocialistische levensbeschouwing al even verwerpelijk.

Wanneer de schrijver dan ook b.v. beweert dat de Duitsche Faust door zijn uitspraak „In den beginne was de Daad", in plaats van „In den beginne was het Woord", de grondvesten van de „adventistische humaniteit" verloochend heeft, wanneer hij meent dat deze „wandaad" het geheele werk van Nietzsche tot een waardeloos iets heeft gemaakt, dan ontbreekt — waar hij blijk geeft van een absoluut gebrek aan begrip voor het oerechte Duitsche wezen en tevens dus voor het nationaalsocialisme — het meest elementaire wederzijdsche begrip dat voor een gedachtenwisseling überhaupt vereischt mag worden.

Onze conclusie blijft dan ook dat aan een boek als dit in dezen tijd niet de geringste behoefte bestaat.

Wat de vertaling van Karel Jonckheere ten slotte betreft: wij onderschatten de moeilijkheden, aan een dergelijke vertaling verbonden, zeker niet; wij beseffen ook dat het den Vlaming niet gemakkelijk valt zich in een absoluut foutloos Nederlandsch uit te drukken. Maar, dit alles in aanmerking genomen, kunnen wij zijn vertaling toch niet anders karakteriseeren dan als absoluut onvoldoende, on-Nederlandsch, gekunsteld en gewrongen. A. B. Roels

Alfred Zander: *Zwitserland voor de keuze, vertaald door Martien Beversluis* (*uitg. Westland, Amsterdam*).

Er is in ons land reeds meermalen op gewezen dat het de „barbaren" uit de randgebieden van het Germaansche Rijk zijn, die de nieuwe Rijksgedachte ook in het Rijk zelf ingang moeten doen vinden, dat de Rijksgedachte dus centripetaal vanuit de peripherie der randstaten tot in het centrum, het hart van Germanje zal moeten doordringen.

Het boek van Alfred Zander, „Zwitserland voor de keuze", wil vanuit Zwitserland het zijne tot dit algemeen belang bijdragen; het stelt zich tot doel de relatie „Eidgenossenschaft und Reich" (zooals de oorspronkelijke titel het uitdrukt) aan een nadere beschouwing te onderwerpen.

Dat het den schrijver nu inderdaad gelukt is ons de verhouding van den Zwitserschen bondsstaat en het Germaansche Rijk duidelijk voor oogen te stellen, dat hij er in geslaagd is het dwingende verband, dat er toch moet bestaan tusschen de historische feitelijkheid van het Rijk in het verleden en de historische noodzaak van dat Rijk voor de toekomst, aan te toonen, wij moeten het ontkennen.

Het eenige wat wij in dit boek kunnen apprecieeren is de goede analyse die het geeft van het Zwitsersche volks- en staatswezen, waarbij veel aandacht wordt besteed aan de, voor Zwitserland zeer fundamenteele, mythe van den eeuwigen bond der eedgenooten op den Rütli, het zinnebeeld van het eedgenootschap. Wat gezegd wordt over het Rijk zelf (zie b.v. blz. 70 e.v.) is niet essentieel of niet juist; wat gezegd wordt over de verhouding van eedgenootschap en Rijk, zoowel in het verleden als voor de toekomst, is ten eenenmale onvoldoende om den lezer zelfs maar duidelijk te maken wat de meening van den schrijver hieromtrent is, laat staan om hem helder inzicht te verschaffen in den wezenlijken samenhang van deze beide structuren.

Wij gelooven dat het dit boek zeer ten goede zou zijn gekomen, wan-

neer de schrijver zich wat meer op zijn eigenlijke onderwerp, de verhouding van eedgenootschap en Rijk, bezonnen had en zich wat minder had uitgeput in een oppervlakkige, van gemeenplaatsen wemelende, bespreking van de politieke situatie en het politieke leven van elken dag in Zwitserland. A. B. Roels

Helmut Berve: *Griechische Geschichte (uitg. Herder, Freiburg im Breisgau).*

Deze twee deelen van professor Helmut Berve kunnen als een standaardwerk op het gebied der Grieksche geschiedenis worden beschouwd.

Rijk geïllustreerd geven zij op ook voor den leek bevattelijke wijze het leven en den strijd der oude Grieken weer.

„Griechische Geschichte" is geen droge opsomming van geschiedkundige feiten en jaartallen. Zij wordt ons beschreven in haar individualiteit; de voorwaarden en het lot, waaronder zij zich voltrok, haar organisch verloop en de haar bewegende krachten vinden wij in dit werk. Plaats is ingeruimd aan de kunst, literatuur, wijsbegeerte, enz. Deze uitingen van het kultureele leven vormen het milieu, de sfeer, welke de omtrekken aanduidt van datgene, wat de eigenlijke inhoud van de geschiedenis vormt, het politieke leven, het leven van de groote daden en gebeurtenissen, de voltrekking van het noodlot. Frits Sampimon

Friedrich Ernst Peters. *Die Wiederkehr des Empedokles (Hölderlin-Weinheber) (uitg. Franz Westphal Verlag, Wolfshagen-Scharbeutz [Lübecker Bucht]).*

Friedrich Hölderlin is een der grootste lyrici der wereldliteratuur. Weinigen kenden de lyrische bewogenheid en beheerschten het taalinstrument zooals hij. Zijn tijdgenooten hebben hem echter gekend noch begrepen. Het wereldbeeld van Hölderlin wordt beheerscht door het conflict tusschen het „All-Eins" en het „Besondere". Hij zocht de oplossing van dit conflict in de schoonheid. Liefde tot de Schoonheid is voor hem religie, de Schoonheid in haar volkomensten vorm beschouwt hij als de wedergeboorte van het Goddelijke. De kultureele verwerkelijking van deze goddelijke schoonheid zag hij in het Hellenisme. De roeping van Duitschland in het bijzonder en het doel van de ontwikkeling der menschheid in het algemeen was het, deze mythe van Hellas te doen herleven. Onder den invloed van de gnosis en het neo-platonisme streeft hij later naar de synthese tusschen den Hellas-mythos en de figuur van Christus.

De boodschap, die Hölderlin wilde brengen, was een zuiver subjectieve. In zijn tijd was hij een profeet zonder discipelen. Zijn eenzaamheid onder de menschen en de miskenning, waaronder hij leed, vormden zijn noodlot, verbonden aan het goddelijk-verhevene van de zending, waarin hij geloofde. Dit noodlot heeft hij gestalte gegeven in zijn Empedokles-drama. Empedokles bracht zijn boodschap aan de menschen van Agrigentum, maar werd door hen verstooten. Ten slotte wierp hij zich in den krater van de Etna, om als een levend offer op te gaan in het element dat hem innerlijk reeds verteerd had. Hölderlin gaat op 36-jarigen leeftijd onder in den nacht van den waanzin en doolt hierin nog 37 jaren rond, tot zijn dood in 1843.

Hölderlin wist, dat het tot zijn noodlot behoorde, dat een later geslacht hem wèl zou erkennen. De Agrigentijnen begeven zich later naar de Etna, waar, naar zij meenen, de geest van Empedokles nog voortleeft en dan jammeren zij:

„Sagen werden unsere Söhne, wenn sie gross geworden sind:
Ihr habt den Mann, den uns die Götter sandten, uns gemordet."

Inderdaad is het geschied, dat een jongere generatie den weg naar Empedokles—Hölderlin gevonden heeft en met verbijstering verneemt, hoe een Schiller de gedichten van Hölderlin voor opname in zijn letterkundigen almanak weigerde en ten slotte de brieven van Hölderlin, die allerdeemoedigst om eenige aandacht vroegen, onbeantwoord liet.

Innig aan Hölderlin verwant is een eeuw later de Ostmarkische lyricus Josef Weinheber; Hölderlin is herleefd, Empedokles is teruggekeerd in zoovele prachtige strophen van Weinheber, in diens „Späte Krone", in „Adel und Untergang".

Deze verwantschap tusschen Hölderlin en Weinheber heeft Friedrich Ernst Peters in het licht gesteld in een boekje, getiteld „Die Wiederkehr des Empedokles". Uit iederen zin, dien de auteur aan zijn onderwerp wijdt, spreekt de diepe vereering voor den verheven dichter en diens „zoon" en „leerling". En zijn beschouwing van Hölderlin—Empedokles—Weinheber is hem aanleiding om eenige zeer diepzinnige gedachten omtrent den zin van het dichterschap te openbaren.

Hij maakt een scherp onderscheid tusschen den „Schriftsteller" en den „Dichter" en vat dit onderscheid samen in een zinsnede uit Weinheber's „Späte Krone":

„Macht und Zeit, Ruhm und Schall,
oder die heilige Ferne".

De aanduidingen „Dichter" en „Schriftsteller" worden echter nog steeds verwarrend door elkaar gebruikt en daarom geeft Peters er verder de voorkeur aan, het uitzonderlijke van een figuur als Hölderlin door de benaming „Sänger" tot uitdrukking te brengen. Nu is de afstand van den „Schriftsteller" en van de massa, waartoe deze laatste behoort, groot genoeg. „Schriftsteller", „Dichter" en „Sänger" duiden nu stijgende graden van overgave en daardoor van onvrijheid aan. De „Sänger" is geheel gebonden aan zijn goddelijke roeping, dat is zijn noodlot en dat is zijn adel, waardoor zijn pad een ander is dan dat van de velen. Zijn adel en zijn noodlot bestaan hierin, dat zijn leven en werken geen doel heeft, doch slechts een *zin*, en deze zin wordt niet door menschen gegeven, doch vindt zijn oorsprong en einde in „het onsterfelijke". In den jongeling, die voor dit noodlot uitverkoren is, groeit de verrukking om den adel van zijn uitverkorenheid en hij nadert den waan: zelf één der goden te zijn. Als Phaeton neemt hij de teugels van het zonnegespan zelf in handen en stort in het duister der vergeefschheid. De goden eischen menschenoffers en slechts het beste onder de menschen keuren zij waardig voor hen offer te zijn. De „Sänger" wordt zich bewust, dat deze ondergang de voleinding van zijn noodlot, de bekroning van zijn roeping is. Den zin van zijn offer kent ook hij niet, alle menschelijke doelmatigheidsoverwegingen schieten hier tekort.

„Frag nicht, Du fragst dich taub und blind.
Fern weht, was dich verwarf.
Fühl, dass die Götter etwas sind,
das nicht befragt werden darf."

(„Adel und Untergang", Weinheber.)

Diep- en scherpzinnig beschouwt Friedrich Peters in dit boekje het kernprobleem der literaire critiek, de vraag naar het wezen van het begenadigde kunstenaarschap, dat de menigte ergert dan wel onverschillig laat, omdat het geen *doel* heeft, doch slechts een *zin*, dien menschen niet kunnen verstaan.

Deze tragiek ligt in het wezen der dingen. Empedokles neemt een nieuwe gestalte aan, de Agrigentijnen veroordeelen de dwaasheid van hun vaderen, doch begaan dezelfde misdaad aan den terugkeerenden Empedokles, zij voltrekken het noodlot, dat de goden hun lieveling hebben toegedacht.

Voor de velen, die in hun kleinheid zich een schijn van grootheid en genie willen geven, door *zelf* de zinloosheid des levens en de afzondering te kiezen, voor deze dwazen van een programmatisch individualisme gelden echter de woorden van Friedrich Ernst Peters:

„Dies alles ist aber nur gesagt von den Jünglingen, die die Liebe der Götter gezeichnet hat. Die vielen, denen ein Sinn ihres Lebens nicht eingeboren ist, mögen aus den Händen der Älteren einen Zweck entgegennehmen und an diesen ihre Kraft hingeben." Maarten van Nierop

Sonette einer Griechin — vertaald door Eckart Peterich *(uitg. Herder, Freiburg im Breisgau).*

Deze drie en dertig klinkdichten, door een jonge Atheensche in het modern Grieksch geschreven, sober, zuiver, natuurlijk en direct, zijn bijna een klassiek kunstwerk.

Wanneer men voortaan spreekt van de groote, onsterflijke liefdesdichten der wereldliteratuur, dan mogen de verzen van deze onbekende Grieksche dichteres niet vergeten worden.

Ongekunsteld, met natuurverbonden beelden, vertelt zij van haar zielestrijd, van haar hartstochtelijke liefde. Leven en lijden zijn in deze gedichten tot vorm en klank geworden.

De vertaling van Eckart Peterich is meesterlijk, want klank en inhoud gaan geheel in elkaar op, samenvloeiend tot een zoet klinkend harmonisch geheel, dat direct tot het hart spreekt. Frits Sampimon

Boekaankondiging:

Sandro Volta, *Am Hofe des Königs Yahia, Reise ins Mokkaland Jemen (uitg. Vorwerk-Verlag, Darmstadt, Berlin).* Een Italiaansch journalist beschrijft een reis door Zuid-Arabië; vele foto's van den schrijver verduidelijken het geheel.

F. Primo, *Leven en Werken van Gerhart Hauptmann (uitg. Nederlandsche Uitgeverij „Opbouw", Amsterdam).* Een beknopt overzicht van de beteekenis van Gerhart Hauptmann, waarbij het accent valt op zijn dramatisch werk.

Virgilio Brocchi, *Erinnerung an Netty, Die Geschichte einer Familie (uitg. Zsolnay Verlag, Karl H. Bischoff, Berlin).* Dit eerste in het Duitsch vertaalde boek van den Italiaanschen schrijver Brocchi beschrijft een episode van Italië's vrijheidsstrijd; het is niet slechts de geschiedenis van „een" familie, het is de geschiedenis van Brocchi's eigen familie.

Kees Spierings, *Dorp in Onrust, Een Novelle en een Tooneelspel (uitg. Nederlandsche Uitgeverij „Opbouw", Amsterdam).* Een historische gebeurtenis inspireerde den schrijver tot dit tooneelstuk (dat in 1942 de hoogste bekroning verkreeg in de door het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten uitgeschreven prijsvraag, afdeeling „ernstige stukken") en tot deze novelle. Een vijftal illustraties van Karel Thole verfraaien het als deel IX der „Theater-Reeks" uitgegeven boekje.

UIT DE TIJDSCHRIFTEN

Westermanns Monatshefte, Januari 1943. Arthur Maximilian Müller schrijft in „Geheimnis der kindlichen Formkräfte": „Lässt man Kinder Gestaltungen versuchen, die aus den Kräften der Seele und des Geistes geschaffen werden müssen, lässt man sie mit anderen Worten irgendein „Thema" behandeln, so werden sie niemals etwas Ganzes und Vollwertiges leisten können. Im Magischen freilich sind sie stärker als der Erwachsene, und magische Stimmung ergiesst sich in alles, was sie hervorbringen, seien es Illustrationen, Landschaften, figürliche Szenen, Phantasien, aber in der Bannung des Magischen, die ebenfalls zum künstlerischen Gestalten gehört und ein waches Begreifen der aus uns hinausgetretenen, zur dinglichen Gegenwelt gewordenen Wirklichkeit erfordert, müssen sie mehr oder minder versagen. Sie leben ja noch kaum im Geheimnis der Seele, ganz verschlossen ist ihnen das Geheimnis des Geistes, ihre Sphäre ist das Geheimnis des wachstümlichen Lebens. Aus diesen Kräften gestaltet sich ihr Körper in herrlichen Rissen und Figuren, bilden sich strömend die Zellen, schliessen sich zu wundersamen Gruppen und immer grösseren Gebilden von musikalisch schwingender Harmonie und unerschöpflicher Wandlung der Formen."

De Pers, Januari 1943. Mr J. Huijts schrijft een hoofdartikel „Een nieuw jaar" over taak en wezen van het Persgilde: „Het zijn hoofdzakelijk stoffelijke belangen, welke het Gilde te betrachten heeft, economische belangen, sociale belangen, het algemeene vakbelang. Maar de geest, waarin het voor deze belangen zorg draagt, streeft daar bovenuit. Het is de geest van een groot gemeenschapsgevoel, dat door den nood van onzen tijd uit de windselen van vaagheid gewikkeld wordt, waaraan het voorheen misschien zijn bekoring ontleende, maar waarin het tevens ongenaakbaar bleef".

Nieuw Nederland, Februari 1943. Uit „De zin der opvoeding" door Prof. Dr R. van Genechten, halen wij het volgende aan: „Het is wanneer men er goed over denkt, een hoon te spreken over „opvoeding" die op onze scholen plaats vindt, wanneer men het vergelijkt met datgene wat er zou kunnen geschieden. Voor een belangrijk deel hangt dit alles samen met de intellectualistische instelling van ons onderwijs. Er moet „geleerd" worden, er moet van alles aan de kinderen worden bijgebracht, het verstand moet worden gescherpt. Wie zal ontkennen dat dit in zekere mate waar is? Maar het intellect is in de kapitalistische maatschappij op een ridicule wijze overschat geworden. Dit heeft ten gevolge gehad dat de kinderen niet meer leerden iets te scheppen. Zij verzetten zich nog steeds tegen die onderdrukking van hun scheppingsdrang en in hun spel scheppen zij zich toch een eigen wereld. Maar leiding wordt hun daarbij niet gegeven. De vreugde, zelf iets voort te brengen, wordt hun in het onderwijs vrijwel onthouden, de gelegenheid om datgene wat zij in zich dragen onbevangen naar buiten te brengen wordt hun niet gegeven. Wanneer de nationaal socialistische opvoeding in Duitschland alleen dit ééne punt naar voren had gebracht: de ontwikkeling van de musische eigenschappen van het kind, dan al reeds had zij zich een onsterfelijke verdienste verzekerd. Leert het kind scheppen, leert het de krachten die het heeft tot iets te gebruiken, leert het zijn dadendrang om te zetten in positieve waarden, dit is het groote middel om het negativisme in den mensch te overwinnen".

Het Noorderland, Januari 1943. J. T. de Jager schrijft het slot van zijn artikel „Het Veemklooster en omgeving. Bijdrage tot de „Geakinde" d.i. Heemkunde, van Zuidelijk Kollumerland." J. M. Zondag en H. J. van Bon schrijven ieder een artikel over „Het Drentsche boerenhuis", de eerste stelt zich hierbij op sociaal-geografisch, de tweede op architectonisch standpunt.

Het Gemeenebest, Januari 1943. Dr A. M. J. Chorus publiceert, steunend op eigen ervaring en literatuur, een interessante, hoewel aanvechtbare beschouwing over „Psychologische verschillen tusschen Protestanten en Katholieken in Nederland", naar de volgende schematische indeeling: I. Uiterlijke stabiele kenmerken (naam, kleeding, haardracht), II Expressiemiddelen (taal, gezichtsuitdrukking, pantomimiek, omgangsvormen), III Levensgewoonten, IV Karaktereigenschappen, V Moreel-ethische aspecten (o.a. criminaliteit), VI Houding t.o.v. leven en gemeenschap (moraal en strafrecht, beroepsleven, geestestype), VII Geesteshouding: subjectief-objectief, VIII Groepsmentaliteit.

De Waag, 29 Januari 1943, bevat o.a. bijdragen van M. M. Rost van Tonningen over „De Mythos van het Rijk", van Mr W. Nije over „Ordening der Volkeren-samenleving", van Hendrik Lindt over „Hereenigde Tweeling (Amsterdamsche Opera voegt „Cavalleria Rusticana" weer bij „Paljas")". J. A. van der Made schrijft een beschouwing naar aanleiding van de heruitgave door de N.V. Wereldbibliotheek van Valerius' Gedenck-Clanck, waaruit wij citeeren: „Zoo werd Valerius de stem van zijn volk bij uitnemendheid, meer dan Vondel, die het edelste en grootste, meer dan Hooft, die het internationaalste, meer dan Breero, die het meest stedelijke sentiment van die dagen verwoordt, drukt Valerius datgene uit wat de goede Nederlander van die dagen, heeft gevoeld en beleefd. En wat ons daarbij treft, is naast het kenmerkende en door-en-door Nederlandsche calvinisme van die dagen, de innigheid en de groote soberheid in deze ziel — en haar waarachtige, eenvoudige en haast vanzelfsprekende heroïek. Er is in deze poëzie, hoe onvolmaakt, hoezeer besmet met de erfenis der rederijkers en de onverwerkte brokken renaissance, een trouwhartigheid, een geestelijke soberheid (in scherpe tegenstelling tot de uiterlijke overladenheid) en vooral een warme innigheid die ons weemoedig stemmen."

De Waag, 5 Februari 1943. C. J. Rom Colthoff schrijft over den, in 1587 geboren en te Amsterdam woonachtige, koopman Louis de Geer, „Een koopman uit de gouden eeuw"; J. A. van der Made bespreekt in een artikel „Romantiek en Realisme" den schrijver Ben van Eysselsteyn; Henk Bijlsma schrijft over „De Kunst van het Schrift" en M. Wolters over „Cocteau in confectie".

De Waag, 12 Februari 1943. J. Delsing schrijft over „Ras als geschiedvormende kracht", M. Wolters over „Poëzie op het Kerkhof", Nico de Haas geeft, nu de tentoonstelling, „Wat aarde bewaarde" is afgebroken, een overzicht van „Het batig saldo van de eerste étappe". Sybren Modderman bespreekt de opvoering van Kees Spiering's „Dorp in onrust"; hij acht dit tooneelstuk meer „verhaal" dan „drama".

De Waag, 19 Februari 1943. Mr Nije schrijft woorden van lof over het in het Februari-nummer van „De Schouw" besproken boek van Willem W. Waterman, „De Kruistocht van Generaal Taillebaeck"; M. Wolters en Ad Interim schrijven over respectievelijk de dramatische en de muzikale kwaliteiten van het, door de Amsterdamsche Opera opgevoerde tooneelspel „Mariken van Nieumeghen"; ook Gwyde de Vlaeme en Sybren Modderman geven nog tooneelbesprekingen.

Das Reich, 31 Januari 1943. Hans Weigert schrijft over „Symbole des Staates", Robert Oertel over het levenswerk van Hans Posse, den directeur van de Galerie Dresden en den man die in 1939 door den Führer belast werd met de op- en inrichting van een Kunstmuseum voor de stad Linz. Ludwig Eberlein schrijft in zijn artikel „Der Kulturelle Auftrag" onder meer: „Der moderne Staat hat sich einen kulturellen Auftrag gegeben, er beansprucht ein Hoheitsrecht auch der Kunst gegenüber. Für den Maler und Bildhauer, den Dichter und Musiker bedeutet das eine Verpflichtung: sie sollen mit ihren Werken der Gemeinschaft dienen. Daraus eine Freiheitsbeschränkung der Kunst abzuleiten, wäre nur dann erlaubt, wenn es zu ihrem Wesen gehörte, sich selbst zu genügen. Nun hat aber zu allen Zeiten das vom Künstler geschaffene Objekt unter dem Zwang gestanden, ein Subjekt zu suchen, von dem es erlebt wird.

Als den Empfänger ihrer Botschaft hat sich die Kunst nie den Einzelmenschen gedacht. Es ist kein Zufall, dass Maler und Bildhauer ihre Werke ungern an Privatpersonen verkaufen, mancher konnte sich erst unter dem Zwang der Not dazu entschliessen, während der Dichter stets beglückt ist, einen Verleger zu finden. An die ganze Menschheit wendet sich der Künstler mit seinen Schöpfungen, das Feld der grössten Wirkungstiefe aber findet er bei Menschen, die seines Blutes sind, denn nur Vertrautes wird völlig nachempfunden. So stellt sich als das Subjekt, das der Künstler braucht, damit das von ihm geschaffene Objekt existent werde, die Gemeinschaft dar, und was so oft seine Pflicht genannt wird, ist in Wahrheit sein Recht: dem Volke zu dienen, das im Erlebnis dem Kunstwerk erst Leben gibt, das die Produktionen des Dichters und Musikers, des Malers und Bildhauers durch innere Reproduktion ein zweites Mal hervorbringt. Dieses Gegenstück zum Kunstschaffen, das Kunsterleben, ist der sicherste Maszstab für den Kulturstand einer Nation."

Das Reich, 14 Februari 1943. Ludwig Eberlein schrijft over „Das Bleibende" naar aanleiding van een gedicht („Lass die leeren Worte ungesagt") van een jong dichter die voor Stalingrad streed. J. H. Schultz schrijft over „Leistung und Psyche" en toont aan dat beide in een zoo innige correlatie staan, dat ons geheele psychische Zijn oorsprong van en fundament voor iedere scheppende activiteit is en dat omgekeerd ook iedere scheppingsdaad uitdrukking geeft aan den wezensaard van den schepper.

Das Reich, 21 Februari 1943, bevat o.a. een bijdrage van Eugen Jochum over „Dirigieren" een tooneelbespreking („Antonius und Cleopatra") van L. E. Reindl en een filmbespreking („Rudolf Diesel") van Ilse Urbach.

Die neue Literatur, Januari 1943. De schrijver Anton Dörfler bericht over zijn „Herkunft und Heimat", Adolf Schwammberger schrijft over Dörfler's werk ondermeer het volgende: „Heute, wo wir uns selbst gefunden haben, sprechen wir vom deutschen Menschen mit „selbstverständlichen" Worten. Für die Zeit, in der Anton Dörfler's Erstlingswerke erschienen, bedeutete das Suchen nach unseren eigenen Wesen eine Tat. Es war ein undankbares Beginnen, für die Erneuerung des deutschen Menschen zu werben, wie der junge Dichter und Lehrer in seinem Büchlein „Einige Wunder und Feste aus der Schule zu Wunnetor" (1920) und der „Botschaft aus dem neuen Wunnetor" (1925) getan hat. Das gesunde Blut des Dichters hat das echte Ziel geahnt."

De Gids, Februari 1943, bevat o.a. een artikel van Dr W. Ph. Coolhaas over „Wakefield en de Kolonisatie van het vijfde werelddeel" en het slot van „Daniel Rogers, Engelsch gevangene te Breedevoort, 1580—1584", door Dr J. N. Bakhuijzen van den Brink.

Roeping, Januari 1943, J. M. Kramer voert een polemiek tegen Jan Derks over „Vorm en inhoud" in de poëzie; hij houdt „een pleidooi voor — inhoud —, voor een menschelijk-waardevolle inhoud van de dichtkunst. Het gemis hiervan schijnt het meest in het oog loopend euvel waaraan het overgroote deel der hedendaagsche poëzie laboreert". Hij vat zijn betoog als volgt samen: „De schoonheid der poëzie is allereerst inwendig, en „psychisch van aard". (Dezelfde term die ook door Kloos, maar met ietwat anderen inhoud, gebruikt werd!)

In een gedicht behooren wij door middel van de vorm, die niet de aandacht voor zichzelf mag opeischen en afleiden, direct gegrepen te worden door de inwendige psychische beweging die aan het vers ten grondslag ligt.

Deze emotie wordt ook door de enkele woorden van het gedicht, afgezien van rhythme en rijm, in essentie medegedeeld; dit substraat is niet waardeloos, doch de ervaren beoordeelaar der poëzie kan er het innerlijk, beslissend gehalte uit af lezen, de ‚inwendige vorm' ".

Dr O. Dambre schrijft over „Justus de Harduwijn's drievoudig testament".

Stemmen des Tijds, Februari 1943. In dit nummer komt een bijdrage voor van Dr W. J. A. Schouten „Newton herdacht", waarin naast een bespreking van Newton's levensloop en wetenschappelijk werk ook aandacht wordt besteed aan de verhouding van (Christelijk) geloof en wetenschapsbeoefening, zooals die bij hem wordt opgemerkt.

Das innere Reich, Januari 1943, bevat naast vele gedichten en vertellingen een fraai geïllustreerde bijdrage van Alfred Zacharias „Von deutscher Holzschnittkunst", een rede bij de opening van de tentoonstelling „Der deutsche Holzschnitt" in Salzburg. Walter Georg Hartmann schrijft over „Griechenland im Oktober 1941". Willi Steinborn schrijft een bezonken brief aan Wilhelm Schäfer onder den titel „Die Zeit, das Herz, die Elemente". Edwin Erich Dwinger publiceert een bijdrage „Von Gorki bis Gori", een deel van zijn eerlang verschijnende boek „Wiedersehen mit Sowjetrussland".

Haagsch Maandblad, Januari 1943, bevat o.a. een overzicht door Sjoerd Broersma van „De lijdensweg der Russische Schrijvers" waarin hij de felle bewogenheid en de diepe tragiek belicht van het bestaan der verschillende Russische literatoren uit de vorige en uit deze eeuw. Mr R. Houwink schrijft over „De sociale zin van het dichterschap". Hij zegt: „Het dichterschap evenwel is een en ondeelbaar. Het functioneert ten aanzien van „proza" niet anders dan ten opzichte van „poëzie". Proza is een andere vorm van poëzie, maar het poëtische, d.i. het oorspronkelijk creatieve moment, is het essentieele zoowel in romans als in gedichten. En dit poëtische moment bepaalt door zijn gehalte de wezenlijke waarde van een letterkundig kunstwerk, hetzij als „proza" geschreven, hetzij als „poëzie".

Wanneer wij dus in het vervolg van onze beschouwingen over „dichterschap" spreken, meenen wij daarmee niet een specializeering van het schrijver-zijn, maar de essentie van het schrijverschap, waardoor ook de beteekenis van den romanschrijver qua talis wordt bepaald".

Aan de hand van het tragische conflict in Marsman tusschen het dichterschap als creatieve activiteit en de persoonlijkheid van den dichter, die zich van de momenteele kultureele situatie bewust wordt, toont de schrijver dan aan dat er een onoverbrugbare kloof bestaat tusschen het individualisme als *noodlot* en de *hunkering* naar een nieuwen levensvorm. De schrijver constateert dan dat de sociale zin van het dichterschap geheel verloren is gegaan: „Wanneer wij de ontwikkeling onzer lyriek sinds 1880 gadeslaan, dan zien wij — men vergelijke Kloos en Marsman, Gorter en Slauerhoff! — dit sterven van het individualistische levensgevoel als het ware voor onze oogen geschieden. Steeds meer verschrompelde de „objectieve" voedingsbodem der poëzie, steeds meer verwijdert zij zich van volk, gemeenschap, natuur, geschiedenis, een levend Godsbesef. Steeds meer sluit zij zich in zichzelf op, wordt zelfbespiegeling, psychologische ontrafeling, want — om met Marsman te spreken —: „ook ons bloed is moe en somber geworden". Het vitalistisch élan is kortstondig en krampachtig, een hoog oplaaiend stroovuur, dat even plotseling dooft als het opgevlamd is. En dan zet zich de onttakeling onverminderd voort. Steeds smaller wordt de basis der poëzie. Een pathologisch element komt naar voren, dat tot een ontbinding van het persoonlijkheidsbewustzijn leidt en een uiterst knappe, doch in wezen „schizophrene" poëzie in het leven roept (Ed. Hoornik: Mattheus)".

De Volksche Wacht, Januari 1943. Dit dubbelnummer is geheel gewijd aan Limburg. N. Moreau en E. J. Th. A. M. van Emstede schrijven over het historische aspect, Drs H. J. Leysen over het economische aspect, Dr F. C. Bursch schrijft over „Limburgs Oudheid", Joh. Th. Willems over „Heem en Kultuur in Limburg", J. Delsing over „Ras en Volk in Limburg"; verder bevat dit nummer bijdragen over het mijnwerkersleven en de Limburgsche fauna.

Nederland, Februari 1943, bevat onder meer een bijdrage van Prof. Dr Jan de Vries over „Het Hildebrandslied". De schrijver beschrijft ons de keus waarvoor Hildebrand zich gesteld ziet: of zelf voor den strijd terugschrikken en daardoor het leven van zijn zoon sparen, of dit leven zijn zin doen behouden en geen smet op eigen eer dulden. Hij zegt dan: „Daarom is dit probleem van Germaansch standpunt bezien onoplosbaar. Het is tragisch in de volle beteekenis van dit woord. De dichter weet met instinctieve zekerheid, waar voor den Germaan de wezenlijke normen van het leven gelegen zijn. Wie voor zulk een keus staat, ziet het noodlot recht in de onontraadselbare oogen. Een klacht mag aan het gefolterde hart ontsnappen, maar zwakheid mag het niet beletten te doen, wat onder alle omstandigheden onafwijsbare plicht is. Het noodlot aanvaarden, beteekent ook hier niet een willoos zich onderwerpen. Neen, wie het aanvaardt, beseft dat dit zijn onontkoombaar noodlot is, dat hij met den vollen inzet van zijn persoonlijkheid te verwezenlijken heeft".

Rudolf Steinmetz schrijft over het gedicht van Th. van Ameide: „Eeuwige lente" en Volker Nijland geeft eenige notities bij een stilleven van Balthasar van der Ast.

Ons Tooneel, Februari 1943. Louis Thyssen schrijft een hoofdartikel over het ordeningswerk van de Nederlandsche Kultuurkamer op het gebied van het dilettantentooneel. C. H. de Boer schrijft in zijn „Tooneelherinneringen" over Louis Bouwmeester en Royaards.

Europäische Literatur, Februari 1943. Dit nummer is meer speciaal aan het kultureele leven in de Skandinavische landen gewijd. Von Ottfried Graf Finckenstein schrijft over zijn „Besuch in nordischen Ländern"; de Deensche tooneelschrijver Svend Borgberg levert een uiterst amusante beschouwing over de moeilijkheden die de dichter heeft te overwinnen nadat hij zijn drama heeft beëindigd en voordat de voorstelling ervan kan beginnen. Karl Holter schrijft een artikel over „Norwegens neuere Dichtung"; hij laat de dichters vanaf het einde der 18e eeuw de rij passeeren en eindigt zijn schouw aldus: „Die Reiche, die die alten Wikinger mit dem Schwert in der Hand in den umliegenden Ländern gegründet haben, sind auseinandergerissen und haben zum grossen Teil den Zusammenhalt mit dem Norden verloren. Aber die geistige Grossmachtstellung die der Norden sich geschaffen hat, wird alle Schicksalsstürme überdauern und kann auch durch Waffen nicht vernichtet werden, denn sie ruht fest und unerschütterlich auf den stärksten Kräften die es auf Erden gibt: auf der unsterblichen Kunst und dem ewig lebendigen Wort".

Verder geeft Rudolf Baumgardt „das Bild eines Charakters in der Literatur" nl. dat van Karel XII van Zweden. De schrijver Berchtold Gierer vertelt, naar aanleiding van zijn kultuurhistorische roman „Spiegel der Welt", hoe hij „Geschichte in Geschichten" d.w.z. de geschiedenis in vertellingen doet herleven.

Sibbe, Februari 1943. C. Pama waarschuwt tegen den kitsch die bij de herleving van de belangstelling voor ons voorgeslacht zoo zeer op den voorgrond dreigt te treden. A. R. Kleyn schrijft over „het voorgeslacht van een moedig man", van den admiraal van Speyk namelijk. Verder schrijft o.a. nog D. Brouwer over „De oudste doop- en trouwboeken".

Haagsch Maandblad, Februari 1943, bevat o.a. bijdragen van G. J. Uitman over „Het Nederlandsch Woordenboek: een taalornament van blijvende waarde" en van M. C. Stigter over „George Sand (Aurore Dupin) en haar grootmoeder Aurore van Saksen". Henri Bruning publiceert „Vier korte Beschouwingen", nl. over „Het eigene", „Tweeërlei individualisme", „Volksch" en „Volksch en volks". In de beide laatste beschouwingen neemt hij stelling tegen de vereenzelviging van de begrippen „Volksch" en „Germaansch"